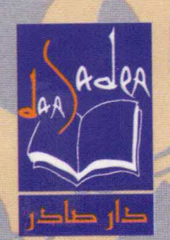


التكوين الفني للخط العربي

وفق أسس التصميم

د. اياد حسين عبدالله الحسيني









دار صادر
دار الشؤون الثقافية العامة
جروس برس

التكوين الفني للخط العربي

وفق أسس التصميم

د. اياد حسين عبدالله الحسيني

التكوين الفني للخط العربي

وفق أسس التصميم

وزارة الثقافة



دار صادر
بيروت

جروس برس
طرابلس

الطبعَة الأولى

1424هـ - 2003م

المقدمة

يثير الخط العربي تساؤلات عديدة ، كما لم يثره أي فن من الفنون . وبعض من هذه التساؤلات يصل إلى منطقة حرجة ، لأن موضوعه لا يخص ذوي الشأن من الخطاطين ـ حرفيّين ومجودين ـ فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى جوانب عديدة . فهو ذو علاقة باللغة العربية ، إذ أن تطور شكل الحرف كان متلازماً مع تطور مفردات اللغة العربية ، وهو ما جعله ذا طابع قومي . نشأ وتطور ضمن خصوصية المجتمع العربي ومفاهيمه القومية . ولا ينفي هذا ، الدور الأساسي للعقيدة الإسلامية ، لأن الخط العربي لم يصل إلى صورته النهائية إلا بعد أن شاركت أمم وشعوب عديدة ـ انظوت تحت لواء الإسلام ـ في تطويره وتجويده . فكان ارتباطه بالقرآن الكريم وثيقاً منذ عهد النبي ﷺ فأضفى ذلك عليه قدسية أكسبته مهابة وجلالاً .

وارتبط الخط العربي بقواعد صارمة أكتسبت صفة الثبات عبر مدة زمنية امتدت منذ عصر الرسالة الإسلامية إلى عصرنا الحالي ، وعدت هذه القواعد هي المنطق الجمالي له ، وعلى هذا الأساس فإن الخطاطين يعدون الخروج على هذه القواعد والأصول هو انهيار لمنطقه الجمالي .

ودخل الخط العربي مجالاً رحباً عند ظهور الطباعة بشتى مراحلها وتقنياتها وانتهاء بأجهزة التنضيد التصويري باستخدام الحاسوب الآلي .

وفي مجال التصميم الطباعي يخضع الخط العربي لشروط أحد الفنون التطبيقية فيحتاج إلى معالجات عديدة ، ليكون عنصراً ناجحاً في تصميم المطبوع ، ضمن رسالة بصرية تؤدي وظيفتها .

واهتم بالخط العربي ايضاً فنانون تشكيليون ، باستخدام الحروف المجردة كعناصر فنية رمزية في العمل الفني ، محاولة منهم لاعطاء خصوصية عربية أو إسلامية للوحه الفنية .

إن الجوانب العديدة التي يشترك فيها الخط العربي (اللغوية ، الحرفة ، الدينية ، التقنية ، الفنية) ذات علاقات شائكة ، قد أثارت جدلاً سيستمر ، طالما كان البحث في أحد تلك الجوانب بعيداً عن فهم الجوانب الأخرى .

إن فهم حقيقة أنواع الخطوط العربية ، ضرورة تقتضيها أي محاولة لدراسته من الجوانب المتعددة المشار إليها ، أن الاستناد إلى الموروث الفني ، وامتلاك مراجعة متواصلة ومتوازنة لتأريخه ، هو ركيزة أساسية يمكن الوثوق بها إلى حد بعيد .

وإن الارتباط بالموروث العربي الإسلامي ، لا يعني الانقطاع عن مراكبة الميادين الجديدة ذات العلاقة المؤثرة في الخط العربي .

لقد أجمعت الدراسات الفنية والنفسية على أن كلمتي التغيير والتجديد تتطلبهما المعاصرة ، وهما كلمتان مرادفتان للإبداع ، وإن التكرار والنمطية ، لا تتعدى أن تكون حرفة يمكن إتقانها ولا يمكن تجاوزها .

من هنا تبرز المشكلة والتناقض في الجمع بين حرفيات فن الخط ، وموهبات الإبداع والابتكار والتغيير ، كما تبرز الحاجة إلى ايجاد حل لهذا التناقض .

وفي هذه الدراسة محاولة لإيجاد الحل ، ليكون الخط العربي تجريداً وتجسيداً في الوقت نفسه ومن الفنون التشكيلية ذات البعدين وذات الأبعاد الثلاثة .

إن هذه الدراسة تهدف إلى تحليل التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، وهي : الوحدة ، والتوازن ، والتوافق ، والتضاد ، والتدرج في الخطوط العربية الآتية : (الكوفي المصحفي ، والنسخ ، الثلث ، والتعليق ، والديواني والرقعة) ، والاستفادة من نتائج هذا التحليل في بناء أعمال فنية تشكيلية ، تبرز المزيد من الجوانب الجمالية والتعبيرية للخط العربي .

ولكن الولوج في هذا المجال ـ الذي لم تسبق دراسته ـ يعني إعادة النظر في الخط العربي وفق معايير جديدة . وتحليله ضمن أسس جديدة ليس لتصور تقاليده الموروثة ، وإنما للافصاح عن جمالياته ، ووفق منظور يمنحه مزيداً من التعبير ، وينقله من كونه عالماً تدوينياً (Calligraphy) (فن تطبيقي) يؤدي وظيفة

معينة لها علاقة بخدمة الإنسان ، إلى فن من أجل (حيوية التعبير) أو نقله من موقعه الذي يتوسط الفنون التطبيقية والفنون الجميلة إلى الفنون الجميلة ، وهو ما سيكشف عن العديد من الخصائص الفنية المشتركة بين الخط العربي والفنون الجميلة (كالرسم ، والنحت ، والعمارة ، والفخار ، والتصميم بفروعه) ، بما يغني الفنانين في هذه الفنون ، كما سيغني الخطاطين في فتح آفاق جديدة يمكن الانطلاق منها لبناء أعمال فنية وفق رؤيا جديدة ، وسوف يغني الباحثين الفن بصورة عامة ، والفن الإسلامي ـ الخط العربي ـ بصورة خاصة .

لم تكن هذه الدراسة وليدة مدة زمنية محددة ، وإنما هي حصيلة اكثر من ثلاثة عقود من الزمن ، ابتدأت بالممارسة العملية ، وبانتاج اللوحات الخطية على الطريقة المعهودة في الخط العربي ومن ثم الاجتهاد فيهما .

وقد أضافت الدراسة الفنية ـ النظرية والعملية ـ في مجال التصميم إلى هذا الجانب ، اهتماماً في البحث عن صيغ متقدمة للشكل ، أو وصياغة أشكال الماضي بما ينسجم مع الذاكرة البصرية الجديدة ، كما اعتمدت على قراءة متأنية في تأريخ الفن العام والفن الإسلامي ، والخط العربي .

كان للعمل في المجال المعماري تجربة ذات تأثير مباشر في التقاء الخصائص الفنية في العمل الفني ، إذ أن عناصر الفن في اللوحة تخضع في شروط بنائها إلى العلاقات الإنشائية والمرئية .

لقد احتاجت الدراسة إلى نوعين من المصادر من أجل التوفيق بين موضوعين مختلفين ، في النظرية والتطبيق ، أحدهما في الخط العربي (تاريخه ونشأته ، جماليته) ، والأخرى في الفنون التشكيلية والتصميم وجماليتهما . وهو ما أدى إلى تحديدها بالتكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم .

واحتوت الدراسة على ستة فصول . تضمن الفصل الأول الجانب التأريخي للخط العربي ، ومن خلال مبحثين . المبحث الأول : الخطوط العربية الأولى ، ويشكل نبذة تأريخية موجزة عن نشأة الخطوط العربية وأول أشكالها . أما المبحث الثاني ، ففي تطور الخط العربي وأشكاله ، وهي المرحلة التي برزت فيها جهود أعلام تطويره ، وابتكارهم أشكالاً جديدة واستخدامها .

أما الفصل الثاني ، فهو في جمالية الخط العربي وهو المدخل المهم في هذه الدراسة لتوضيح مبدأ الجمال في هذا الفن ، والأسس التي ارتكز إليها ، واحتوى على أربعة مباحث ، المبحث الأول في هندسة فن الخط العربي لمتمثلة بجهود ابن مقلة ، والشروط التي وضعها لتمام صحة أشكال الحروف ونسبها ، والعوامل المهمة التي تؤثر في هندستها . أما المبحث الثاني ، فهو البناء الفني وأدواته ، وقد اشتمل المكونات الأساسية والإنشائية في كتابة الخط العربي وتأثير العوامل الذاتية والموضوعية فيها ، ثم أدوات الخط وشروط صناعتها وطريقة استخدامها .

واختص المبحث الثالث بالتراكيب في فن الخط ، ومناقشة الاشكال والانماط التي تتخذها اللوحات الخطية في تكويناتها الفنية ، ووظيفتها فهي تارة بسيطة وأخرى معقدة ، ولكل منها شروطها وخصائصها ، كما نوقش الشكل وضروراته الفنية والوظيفية .

أما المبحث الرابع (الخصائص الجمالية) فتضمن شرحاً لمبدأ الجمال في الخط العربي من خلال أطروحات ابن البواب وجهوده .

والفصل الثالث (تحليل الخطوط العربية) فقد تضمن تحليلاً لعينة من الخطوط العربية ضمن المسوغات الفنية والتأريخية ، باعتماد أسس التصميم من أجل الكشف عن وجود هذه الأسس ، والعناصر المكونة لكل شكل من هذه الخطوط ومدى تأثيرها الوظيفي والجمالي في الشكل النهائي . وقد أبرز هذا التحليل تفرد بعض الخطوط بخصائص فنية مختلفة ، وخصائص أخرى متشابهة ، ونتائج متعددة في ستة مباحث .

والفصل الرابع (الخط العربي فن تشكيلي ذو بعدين) ، تمت مناقشتنا كفن له كل مقومات الفنون التشكيلية ، ابتداء بشكله التجريدي وانطلاقاً من ابتعاده عن التشخيص والمحاكاة ووضح فيه أبرز الخصائص المشتركة بينه وبين الفن الحديث ، ومعالجة الخط العربي بما يعمق من إمكاناته التعبيرية ، وإضفاء المفاهيم التشكيلية من أجل استبدال حرفياته المأثورة بجماليات التشكيل المنظورة من خلال مباحث أربعة ، المبحث الأول عن الخصائص المشتركة بين

الخط العربي والفن الحديث ، وكان المبحث الثاني عن فكرة العمل الفني ذات الخصوصية العقائدية التي تستند إلى الفكر الإسلامي ودستوره القرآن الكريم ، والمبحث الثالث في الشكل أو التصميم ذي البعدين ، وفيه معالجة لغة الشكل وفق ما تعنيه العناصر التي تكون العمل ، والأسس التي ينتظم بها ، فكان للخط المجرد بصفاته المتعددة ، والمساحة ، والفراغ ، واللون مفاهيم مختلفة في تكوين اللوحة الفنية الخطية . أما المبحث الرابع ، فيبحث في وسائل التحقيق وأساليب الصياغة التي اعتمدت في بناء الأعمال الفنية ، ودور الخامة والمواد والأدوات المستخدمة في الإخراج النهائي للعمل الفني .

ويتضمن الفصل الخامس (الخط العربي فن تشكيلي ذو أبعاد ثلاثة) ثلاثة مباحث ، أولها يتطرق إلى فكرة الأعمال الفنية المجسمة ، وهي امتداد لفكرة الأعمال الفنية ذات البعدين واعتماد تحقيقها على الأشكال التجريدية المجسمة ذات قيمة لمسية فضلاً عن قيمتها البصرية . أما المبحث الثاني ، فيبحث في الشكل ، أو التصميم ذي الأبعاد الثلاثة من خلال معالجة الخطوط والسطوح والكتل والحجوم والملمس واللون وفق أسس التنظيم التي تضم ، الوحدة والتنوع والتوازن ، والحركة .

أما المبحث الثالث ـ وسائل التحقيق وأساليب الصياغة ، فيوضح خصائص المادة المستعملة في تحقيق العمل الفني وطريقة معالجتها وأسلوب صياغتها ، وانتمائها إلى النحت المدور والبارز . وتقنية الدمج بين خصائص الفنون بـ«الخط ، والنحت ، والعمارة» ، وفق بعد رمزي تناسب توجهات الموضوع .

أما الفصل السادس فتضمن الاستنتاجات التي توصل إليها البحث من خلال نتائج الفصول ـ الثالث والرابع والخامس والتي كان من أبرزها ، العديد من العلاقات الهندسية في بنية الخط العربي ، مثل الزوايا ، والسطر المتمثل بالخط المستقيم ودوره الإنشائي ، والنسب الرياضية التي ترتبط بها المساحة في الخط العربي ، وأهمية أسس التصميم في بناء التكوين الفني له .

كما تضمنت الدراسة استنتاجات حول معالجة الخط العربي كفن تشكيلي ذي بعدين وثلاثة أبعاد . وختم الفصل السادس بتوصيات تؤكد أهمية التواصل مع الجانب الإبداعي للخط العربي وعدم الاقتصار على تجويد حرفته ، وإبراز أهميته كفن تشكيلي له كل المقومات الجمالية في اللوحة الفنية وفي معالجة العمارة كنصب وشواهد تؤكد خصوصيته الفنية والحضارية .

تحديد المصطلحات

1 ـ التكوين[1] : Composition

هو عملية تنظيم وتآلف وبناء تلك العناصر المرئية (الحروف والكلمات والمقاطع والشكل) والتي سبق وأن دُرست منفصلة ، بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني ، وفق منهج جمالي معين .

2 ـ التصميم[2] : Design

هو عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الانتظام والتوازن الدقيق ، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً .

---

1 كما ورد العديد من التعاريف في المصادر الفنية . انظر منها :
Maitland E. Graves, Art of Color and Design, Second Edition, McGraw-Hill Book Company Inc. London, 1951, p. 389.
وفي Elliott Bevlin, Design Through Discovery, Holt, Rinehart and Winston, NewYork, 1977.
Scott, Design Fundamentals, McGraw-Hill Book Company, New York. 1951.
وورد في ـ مالنز ، فريدريك ، الرسم كيف تتذوقه ـ عناصر التكوين ، ترجمة هادي الطائي دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص226 .

2 ورد في العديد من المصادر انظر منها :
John Christopher Jones, Design Methods: Seeds of Human Futures - Published in Association with the Council of Industrial Design, 1976, p.3.
وفي : Wucius Wong, Principles of Two-Dimensional Design, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972, p. 5.
ووردت في ـ نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد 1987 ، ص38 ، 39 . في ـ غالب ، عبد الرحيم ، موسوعة العمارة الإسلامية ، جروس بروس ، بيروت ، 1988 ، ص 102 .

3 ـ الخط العربي[1] : Arabic Calligraphy

هو أحد الفنون التشكيلية الذي يتجاوز دوره من وسيلة لنقل المعلومات ، ليصبح غاية متكاملة ، روحانية الجمالية ، وتجريدية المفهوم ، وهو مهيأ أصلاً ـ مدلولاً وتركيباً ـ لتأدية هذه المهمات واحتلال تلك المكانات ، لما أحيط به من قدسية ، ولما تضمنت تسطيراته والتواءاته من حركة إيقاعية وتركيب متوازن متناغم .

4 ـ الخط المجرد[2] : Line

هو أحد العناصر الأكثر أهمية ومنفعة من بين عناصر التصميم ويعتبر بسيطاً ومعقداً في نفس الوقت وله صفات متعددة ، بما يجعل استخدامه أساساً في تكوين الرسم الهندسي والمعماري والرسم الحر ، ورسم الحروف والرموز والأشكال والكتل والسطوح .

5 ـ الأسس[3] : Fundamentals

هي أصول وقوانين العلاقة الإنشائية في بناء العمل الفني ، وخطة التنظيم التي تقرر الطريقة التي يجب جمع العناصر بها لانتاج تأثير معين .

---

1 غالب . عبد الرحيم ، نفس المصدر ، ص178 . وورد العديد من التعارف في المصادر منوا :
القلقشندي ، أبو العباس ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج3 ، القاهرة ، دار الكتب ، 1974 ، ص3 . وأوردها ـ المصرف . ناجي زين الدين ، مصور الخط العربي ، ط2 ، مكتبة النهضة ، بيروت ، 1972 ، ص92 .

2 ورد العديد من التعاريف في المصادر بعضها :
ـ حيدر . كاظم ، التخطيط والألوان ، مطبعة جامعة الموصل ، 1984 ، ص9 ، ص14 .
والمنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ص186 .
و ـ مايرز ، نفس المصدر ، ص237 .
و ـ Elliott, Ibid., p. 34; M. Graves, Ibid., p. 201

3 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص99 . ووردت في ـ شيرزاد . شيرين إحسان ، مبادىء في الفن والعمارة ، الدار العربية للطباعة ، بغداد ، 1985 ، ص33 .
و ـ M. Graves, Ibid., p. 18
والأسس هي : الوحدة ، التوازن ، الهيمنة ، الإيقاع ، التدرج ، التوازن ، التضاد .

6 ـ العناصر[1] : Elements

هي الوحدات البنائية والتعبيرية التي تكون العلاقات المرئية في الفنون البصرية ، وتنظم وفق تكوين معين .

7 ـ الوحدة[2] : Unity

هي عملية الجمع بين عناصر العمل الفني في ارتباط داخلي متشابك بصورة متضامنة لخلق وحدة ، تصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر .

8 ـ التوازن[3] :Balance

هو التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الإحساس بتعادل عناصر وأجزاء العمل الفني الشكلية والمخفية .

9 ـ الإيقاع[4] : Rhythm

---

1 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص77 . ومايرز . المصدر نفسه ، ص235 . وشيرزاد . المصدر نفسه ، ص23 . والعناصر هي : الخط ، الاتجاه ، الملمس ، النسبة ، القيمة ، اللون .

2 يتجاوز مفهوم الأسس ومنه الوحدة ، الجانب الفني ، ليصبح مصطلحاً عاماً في العلم والفلسفة والفن ، باعتباره مشتركاً في كشف الظواهر الوحدوية في مجالات الزمن والفضاء والفكر والمادة والذات . ـ ريد . هربرت ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ط2 ، نوبلر المصدر نفسه ، ص99 .

ووردت في ـ M. Graves, Ibid., p. 66 ووردت في ـ Bevlin, Ibid., p. 102

3 رياض . عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973 ، ص111 . وورد في ـ سكوت . روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ، دار النهضة ، القاهرة ، 1968 ، ص56 . وفي ـ مايرز . نفس المصدر ، ص261 .

4 ومن أشكاله : الإيقاع الرتيب وغير الرتيب والحر والمتناقص والمتزايد ـ رياض . نفس المصدر من ص95-98 . وأول ما يتبادر للذهن من المصطلح هو الإيقاع الموسيقي الذي ينتج عن نغمات معينة وهذا يشابه الى حد كبير ، التأثير الناتج عن تكرار الألوان والأشكال والخطوط ـ الباحث . ومن بعض المصادر التي ورد فيها التعريف ورد في :

Whelpton, Barbara, Art Appreciation H. Howard and Hudson Company, 1975, p.189 . وكذلك في : Elliott, Ibid., p. 123

Rowland, Kurt, Pattern and Shape, (Looking and Seeing Series) Ginn Company Ltd. 1966, p. 230.

عملية تكرار العناصر أو أحدها في العمل الفني ، وفق تواتر معين يثير الإحساس بتتابع الأنغام في أوقات محددة .

10 ـ الهيمنة (السيادة)[1] : Dominance

هو سيطرة أحد عناصر العمل الفني على باقي عناصره في الشكل أو اللون أو الفكرة على أن تكون بقية الأجزاء عناصر مكملة للتعبير عن مفهوم موحد .

11 ـ التوافق[2] : Harmony

ويمثل جمع وحدات متشابهة ومتكررة ، وبصورة منسجمة وغير متنافرة في الشكل والوظيفة واللون ، لخلق وحدة فنية ذات طابع تعبيري .

12 ـ التدرج[3] : Gradation

هو حالة الانتقال بدرجات منتظمة ، تصاعدياً أو تنازلياً ، بين طرفين مختلفين في الخط ، والمساحة ، واللون ، والحجم ، للتعبير عن الحركة .

13 ـ التناظر[4] (التماثل) : Symmetry

ويعني إمكانية رسم خط تقسيم وهمي يمر خلال وسط التكوين بحيث يمكن الحصول على جزءين متطابقين .

---

1 سكوت ، المصدر نفسه ، ص75. وورد في ـ رياض . نفس المصدر ، ص187. وعبد الحليم . فتح الباب وزميله ، التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة 1984 ، ص90- 91 .

2 البسيوني . محمود ، الفن والتربية ، الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه ، دار المعارف 1955 ، ص160 . وورد في ـ عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس 1978 نص98 . وكذلك في : Elliott, Ibid.

3 Graves, Ibid., p. 53. ورد في شيرزاد ، المصدر نفسه ، ص43 .
و ـ Graves, Ibid. و ـ رياض ، المصدر نفسه ،ص99 .

4 Elliott, Ibid., p. 116. وورد في : رياض ، المصدر نفسه ، ص103 . وكذلك في :
Edwards, B. Edward, Pattern and Design with Dynamic Symmetry, Dover Publications, Inc., New York
ـ ويمثل ذلك التناظر الجانبي ، وقد يكون التناظر من الجهات الأربعة ـ عمودياً وجانبياً ـ أو قد يكون تناظراً نجمياً .

14 ـ التعارض[1] : Contrast

حالة جمع العناصر المتضادة أو المتناقضة في الشكل أو الاتجاه ، أو اللون ، أو الحجم ، ويؤدي الفضاء دوراً جوهرياً في أثار المتعة في التصميم .

15 ـ الاتجاه[2] : Direction

هو الخاصية التي توحي بالحركة نحو جهة معينة من جهات العمل الفني ، ولها قدرات تعبيرية خاصة ، تعتبر من أقوى مثيرات الانتباه .

16 ـ التراكب[3] : Overlapping

هو عملية تغطية الوحدات المكونة للتصميم بوحدات أخرى ، بحيث يحجب بعضها أجزاء من وحدات بعضها الآخر بطريقة تحافظ على وحدة التكوين .

17 ـ الفراغ[4] : Space

هو المساحة أو الحيز الخالي من المادة ، وذو تأثير مباشر في خلق الشكل وعناصره من خلال العلاقة المتبادلة بينهما والتي تحدد قيمة كل منهما .

18 ـ القواعد : Rules

هي مجموعة النظم والضوابط التي يحكم بها الشكل الصحيح ، المتعارف عليه لصور الحروف ، وفق مقاييس ونسب معينة متفق عليها تحدد قيمتها الجمالية .

---

1 Elliott, Ibid., p. 116

وورد في : رياض . المصدر نفسه ، ص103 وكذلك في : Edwards, Ibid., p. 3

2 Graves, Ibid., p. 210 . وورد في رياض المصدر نفسه ، ص88 .

3 مايرز ، المصدر نفسه ، ص 237 . وورد في : شيرزاد المصدر نفسه ، ص119 . وكذلك في : Elliott, Ibid., p. 27.

4 مايرز ، المصدر نفسه ، ص248 . ولمزيد من المعلومات يمكن الرجوع إلى : عبد الفتاح ، المصدر نفسه ، ص93 .

ويراجع ـ جسام . بلاسم محمد ، مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة 1989 . وكذلك :

Berlin, Ibid., p. 47.

19 ـ سطر الكتابة : Writing Line

هو عبارة عن خط مستقيم يربط بين نقطتين ليكون أساساً في استقرار الحروف ، ويبرز أهميتها الوظيفية والجمالية .

20 ـ النسيج : Linen

ويستخدم للتعبير عن مدى تشابك العناصر في العمل الفني ، التي تؤدي، إلى تكوين ملمس معين .

21 ـ الترديد : Repetition

هو عملية تكرار عنصر معين بمواصفات ثابتة كتكرار خط مستقيم بزاوية محددة .

الفصل الأول
نبذة تاريخية

المبحث الأول

الخطوط العربية الأولى

1 ـ نشأتها

إن الخطوط التي كتب بها العرب في أول أمرهم تذكرها المصادر العربية بأسماء مختلفة ، ولم ترد إشارة الى خصائص تلك الخطوط غير القليل ، ومنها ما أورده ابن النديم في الفهرست (ت سنة 385هـ) ، ولم يُظهر أياً من الفوارق بين تلك الخطوط ، والمرجح أنها كانت فوارق تجويد في أشكال الحروف لا فوارق في خصائصها . وأكثر الأسباب تأثيراً هو أن العرب لم يتوفر لديهم من الاستقرار وأسباب الرفاهية بحيث تأخذ الكتابة أهميتها لديهم . لم يحدث هذا التنوع الواضح في الخطوط العربية ، إلا عندما انتشرت المراكز الثقافية ، مثل الكوفة والبصرة والشام والفسطاط وغيرها . وحقيقة الأمر أن الخط النبطي الذي وصل إلى العرب ، تعددت تسمياته وكانت أغلب تلك التسميات متآتية من الأقاليم التي انتقل إليها وجاء منها ، فنجد الخط الحيري والأنباري والمدني والمكي والكوفي والبصري ، وكان بعض هذة الخطوط معروفاً قبل الإسلام ، وبعضها الآخر عرف بعد الإسلام[1] بصورة عامة ، يمكن القول أن أقدم الكتابات العربية ترجع إلى أصلين استناداً إلى خصائصهما الشكلية ، وهما التدوير والتربيع[2] .

---

1 جمعة . إبراهيم ، قصة الكتابة العربية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1968 ، ص23 .

2 وترد في المصادر تسميتان أخريان لهما مثل (التقوير والبسط) أو (الليّن واليابس) .

ـ المصرف . ناجي زين الدين ، بدائع الخط العربي ، مؤسسة رمزي للطباعة بغداد ، 1972 ، ص33 .

ـ وعفيفي . فوزي سالم ، الكتابة الخطية العربية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1980 ، ص115 .

ـ وديماند ، م . س ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، دار المعارف ، مصر 1982 ، ص76 . و ـ القلقشندي ، أبو العباس أحمد بن علي المتوفى سنة 821هـ/1418م ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، المطبعة الأميرية ، ج3 ، القاهرة ، 1914 ، ص11 .

وهذة الكتابات ، بدت أكثر وضوحاً عندما ظهرت جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري ـ السابع الميلادي ـ إذ إن كثيراً من أصولها ومميزاتها متشابهة للنقوش النبطية وخصائصها ، التي عثر عليها في شمالي الحجاز وجنوبي دمشق[1] ، وأن هذه النقوش تمتاز بميزتين أساسيتين ، هما التدوير والتربيع ، وهي ميزات الكتابة قبل الإسلام وصدر السلام نفسها .

ويوضح كروهمان[2] أن العديد من الوثائق ، أكدت أن هاتين الميزتين هما لخطين مستقلين عن بعضهما ، وهما أصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية : وإن صفة التدوير أو اللين هي صفة الخط الذي استخدمه العرب في مراسلاتهم وأمورهم التجارية وحياتهم اليومية ، لأنه يؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطول وأسهل .

أما الخط اليابس ، فهو الخط الثقيل ، الذي كان ينقش على العمائر أو شواهد القبور . ومن ميزاته أنه جاف وحاد الزوايا وكان ينقش عادة في الحجر ، أو الرخام ، أو الخشب .

ويعد الدور الذي لعبته مدينتا الأنبار والحيرة ، ذا أهمية في انتشار الخطين المعروفين بإسميهما (الأنباري ، والحيري) ، اللذين احتلا مركز الصدارة بين الخطوط المبكرة[3] .

كما برزت خطوط أخرى مبكرة مثل الخط المدني ، والمكي ، والبصري ، وتعد هذه الخطوط متقدمة زمنياً على الخط الكوفي في ضوء التسلسل الزمني الذي أورده ابن النديم لهذه الخطوط الأربعة .

وتتعدد الآراء في أصل كل من الخطوط الأربعة ، حيث تشير الدراسات الحديثة إلى أن هذه الخطوط ، تشترك في الخصائص والسمات التي تميز بهم الخط السرياني ـ السطرنجيلي ـ وهي الاستقامة ، والزوايا ، وقصر الأبدان

---

1 جمعة ، المصدر نفسه ، ص7 .

2 Grohman, A., From the World of Arabic Papyri . Al-Maaref Press, Cair, 1952, p. 7.

3 Abbott, The Rise of the North Arabic Script, and its Kur'anic Development-with a full Description of the Oriental Institute, Chicago, 1939, p. 5-14.

الحروف العمودية التي تضفي صفة التربيع على الحروف ، وهذه خصائص الخط الكوفي في مراحله الأولى نفسها[1] .

وقد رجح بعضهم سبب ذلك إلى أن أصل الخط الكوفي ليس من مدينة الكوفة وإنما أصله الشام ، ولا ينتسب إلى هذه المدينة إلا بالإسم فقط[2] . وأن الكوفة قد جودت الصورة اليابسة وأبدعت فيه حتى عرف بها[3] . وقد كثر استخدام الصورة اليابسة ـ الكوفي فيما بعد ـ في كتابة المصاحف زهاء أربعة قرون لما في شكله من جلال يتناسب مع جلال آيات الله .

ومن الأدلة المادية التي تذكر الأشكال الأولى للخط العربي في عهد النبي محمد ﷺ الكتب التي أرسلها إلى الملوك ، وكانت مكتوبة بالخط المكي أو المدني ، ومن هذه الرسائل أربع يقال إنها أصلية ، وهي كتابه إلى المنذر بن ساوى وكتابه إلى النجاشي ، وكتابه إلى كسرى ، ثم كتابه الى المقوقس[4] .

ويثار الشك حول زيف هذه الرسائل لأسباب عديدة ، منها وجود الأخطاء الإملائية وعدم ورود اسم حاملها أو كاتبها ، ويعتقد بعضهم أنها أوراق منزوعة من مخطوطات في السيرة النبوية الكريمة[5] .

ويصف ابن النديم الخط المدني ـ الذي يرجح أن الرسائل مكتوبة به ـ بأنه ثلاثة أنواع هي المدور ، والثلث ، والتئم[6] .

وإذا صح أمر هذه الرسائل فإن هذا يدل على أن العرب عرفوا الخط المستدير قبل الإسلام ، والخط المثلث ، وخطاً ثالثاً كان في الغالب جمعاً بين

---

1 المصدر نفسه : Abbott, p. 141

2 بهنسي ، عفيف ، الشام ـ لمحات آثارية وفنية ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 ، ص35 .

3 الدالي . عبد العزيز ، الخطاطة ـ الكتابة العربية ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980 ، ص40 .

4 صالح . عبد العزيز وآخرين ، الخط العربي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطابع التعليم العالي في الموصل ، 1990 ، ص277-280 .

5 Hamidullah, M., Some Arabic Inscriptions of Medinah of the Early Years of Hijrah, Islamic Culture, 1939, No. 4, Vol XIII, p. 421.

6 ابن النديم ، المصدر نفسه ، ص6 .

النوعين . كما يرجح أن تكون هذه هي صفات وأنواع الخط المكي أيضاً اقرب ما بينهما زماناً ومكاناً .

2 ـ الشكل والأعجام

كانت الخطوط العربية الأولى في العصر الجاهلي وفي مراحلها الأولى خالية من الشكل والأعجام ، شأنها في ذلك شأن الكتابة النبطية التي عدتها أغلب الدراسات أصل الخط العربي .

ولم يكن العرب في تلك المرحلة في حاجة إلى الشكل والأعجام لِتمَكنهم من العربية وسيطرتهم عليها بصورة صحيحة بالسليقة والطبع .

ولكن عند مجيء الإسلام ودخول أقوام غير عربية إلى الدين الجديد ، واختلاط العرب بالأعاجم برز جيل جديد (فشا اللحن في كلامه) ، وظهر التحريف في قراءة القرآن الكريم ، وقد هدد ذلك سلامة اللغة ، وهو ما ظهرت معه الحاجة إلى إجراءات جادة تعصم اللسان من الخطأ ، والقلم من الانحراف ، وكان للقرآن الكريم الدور الفاعل في اتخاذ هذه الاصلاحات[1] .

وتروي المصادر[2] أن أبا الأسود الدؤلي قام بوضع الشكل ، وبأنه أخذ مداداً أحمر يخالف لون المداد الذي كتب به المصحف ، فوضع نقطة حمراء فوق الحرف للدلالة على الفتحة ومثلها تحت الحرف للدلالة على الكسرة ، ونقطة أخرى بجانب الحرف للدلالة على الضمة ، وضاعف النقاط للدلالة على التنوين . واقتصرت جهود أبي الأسود على هذه الحركات ، بينما زاد أهل المدينة على الحرف المشدد على شكل قوس طرفاه إلى الأعلى توضع فوق الحرف المفتوح وتحت الحرف المكسور وعلى يسار الحرف المضموم . ثم أضيفت علامات أخرى ، فوضع للسكون خط أفقي صغير فوق الحرف . واكتمل هذا التطور في خلافة بني أمية .

أما الأمويون في الأندلس ، فأضافوا أربعة ألوان من المداد ، الأسود لكتابة

---

1 الكردي . محمد طاهر ، تاريخ الخط العربي وآدابه ، ص73 .

2 ومنها : القلقشندي ، المصدر نفسه ، ص156 . والداني في الحكم في نقط المصحف ، ص6 . والكردي ، المصدر نفسه ، ص73 وآخرين .

الحروف ، والأحمر لتدوين الشكل ، والأصفر لكتابة الهمزات ، والأخضر لكتابة الفات الوصل[1] .

أما الأعجام[2] فقد وضع في زمن الخليفة عبد الملك بن مروان ، نتيجة لكثرة التصحيف[3] في القراءة ولكثرة الأعاجم ، وقام به نصر بن عاصم ، ويحيى بن يعمر ، ونقطت الحروف بمداد الكتابة نفسه ، لأن نقط الحرف جزء منه[4] ، وكانت الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً ، والباقي حروفاً عاطلة ـ أي غير منقوطة ـ واتخذت النقطة أشكالاً تفنن بها الكتاب فمنهم من جعلها مربعة ، ومنهم من جعلها مدورة أو مفرغة . وبعد هذا الإصلاح تغير ترتيب الحروف العربية من نظامها الأبجدي (أبجد ، هوز ، حطي ، كلمن ، سعفص ، قرشت ، ثخذ ، ضظغ) إلى الترتيب الهجائي الحديث ، حيث جمعت الحروف المتشابهة بعضها إلى بعض على النحو (أ ، ب ت ث ، ج ح خ ، د ذ ، ر ز ، س ش . . الخ)[5] .

إن الإصلاح الذي جرى في المرحلتين ، كان يعني بإصلاح الخط كنظام للكتابة ، أكثر مما يعني بتجويده وتجميله .

وبعد الشكل والأعجام ، أصبحت الحاجة ماثلة إلى التمييز بين علامات الشكل وعلامات الأعجام المتشابهة والمتمثلة باشكال النقاط .

وقد تمكن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، من إيجاد الحركات التي تُعتمد في الكتابة إلى يومنا هذا .

---

1 ناصف . حنفي ، تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية ، القاهرة ، 1958 ص68 .

2 ومعناه تنقيط الحروف المتشابهة بالصورة (الروادف) للتمييز بينها ، فالعين مثلاً تعتبر مهملة ، ومن أجل التفريق بينها وبين الغين تعجم الثانية بنقطة فوقها فالأعجام : هو إزالة العجم بالنقط . انظر ـ عبد الله . عبد العزيز ، سلامة اللغة العربية ، عن لسان العرب ، مجـ 2 ، ص338 .

3 وهو مصدر الفعل صحف ، يصحف ، ومعناه أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراد كاتبه وعلى غير ما اصطلح عليه في تسميته ، وهو لفظ مولد . ـ عبد الله ، نفس المصدر ، ص50 .

4 القلقشندي ، المصدر نفسه ، ص156 .

5 شهلا ، جورج ، قصة الألفباء ، مطبعة المرسلين اللبنانيين ، جونيه ، لبنان 1948 ، ص95 .

(فالشكل الذي في الكتب من عمل الخليل ، وهو مأخوذ من صور الحروف ، فالضمة واو صغيرة في أعلى الحرف لئلا تلتبس بالواو ، والكسرة ياء تحت الحرف ، والفتحة ألف مبطوحة فوق الحرف ، وكتبت الكسرة على شكل ياء راجعة ومع الزمن ضعف رأسها وبقيت كما تكتب الآن)[1] .

وأضاف إلى ذلك فكان ما وضعه الخليل ثماني علامات ، الفتحة والضمة والكسرة والسكون والمدّة والصلة والهمزة .

ولم يقتصر دور هذه العلامات على ضبط اللغة فحسب ، بل كان لها دور تزيني في بعض الخطوط كما في النسخ ، والثلث والديواني الجلي .

1 الداني ، أبو عمر عثمان بن سعيد ، المحكم في نقط المصحف ، دمشق ، 1960 ص95 .

المبحث الثاني

تطور الخط العربي وأشكاله

1 ـ صدر الإسلام

ابتدأت عملية الاهتمام بالكتابة[1] وتطويرها منذ عصر النبوة ، لشدّة الحاجة إليها في تدوين القرآن الكريم ، حيث استخدم خط جاف (Stiff) أغلب زواياه حادة ـ عرف فيما بعد بالكوفي ، وظل استخدامه متداولاً حتى نهاية القرن الرابع الهجري .

أما الخط اللين (المستدير) فتبرز أهميته في بداية أمره في بداية العصر الأموي حيث كان مخصصاً في بداية أمره لكتابة الوثائق الأقل أهمية . ثم بدأ يكسب أهميته الخاصة من خلال استخدامه في الموضوعات الرسمية ، وقد استعمل من قبل النساخ والوراقين والمصنفين والمترجمين الذين مثلوا حركة التأليف والترجمة التي تعاظمت وانتشرت بسرعة ، وبرزوا كأصحاب حرفة جديدة لها أهميتها .

يعد خالد بن أبي الهياج أول خطاط تذكره المصادر امتهن الخط والوراقة وقد ذاع صيته في خلافة الإمام على بن أبي طالب (عليه السلام) وأيام الأمويين ، وجاء بعده مالك بن دينار الوراق الذي اشتهر بكتابة المصاحف .

ويعد ظهور قطبة المحرر . مرحلة مهمة من المراحل الأولى في تاريخ الخط ،

---

1 استعملت عدة مصطلحات في اللغة العربية للدلالة على تمثيل الألفاظ برموز موضوعة وأشهرها مصطلح (الكتاب ، الخط ، والهجاء ، والرسم) وقد تطورت هذه المصطلحات للدلالة على رسم المصحف وكتابة الكتاب ، وتطور هذا المصطلح إلى مصطلحين (الخط والهجاء) وليطلق على الكتابة بصورة عامة ثم اقتصر مصطلح (الخط) على الجانب الفني للكتابة وصناعة الخطاطين .أما مصطلح الهجاء فجاء من تهجي الحروف حرفاً حرفاً ، أما مصطلح (رسم) فهو متأخر نسبياً ، واقتصر استعماله على (رسم المصحف) .

ـ الحمد ، غانم قدوري ، رسم المصحف ، رسالة ماجستير مطبوعة ، ط1 مؤسسة المطبوعات العربية ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، هوامش ص155 ، ص156 ، ص157 .

حيث استخرج أربعة خطوط من خط لين كان استخدامه شائعاً وهو قلم الجليل[1] .

ولم يشر ابن النديم[2] إلى أسمائها مع أن قلم الطومار[3] كان واحداً منها . وارتبطت تسميات الأقلام والخطوط في هذه المرحلة بقياسات الأوراق التي حددتها المتطلبات الرسمية للدولة وما تحتاجه تنظيماتها الإدارية .

ومن مزايا التطور الذي أحدثه قطبة ، أنه فتح باب الابتكار أمام الخطاطين لاختراع أقلام[4] أخرى جديدة .

2 ـ المرحلة العباسية (بغداد)

إن أشهر مجودي الخط ، والمتفننين الأوائل الذين تفردوا بالخط ، قد نشأوا في بغداد ، ومنها برعوا بخطوطهم ، إذ كانت بغداد عاصمة الدولة على عهد العباسيين[5] .

وتبدأ سلسلة الخطاطين المجودين في المرحلة العباسية بالضحاك بن عجلان ، وإسحاق بن حماد ـ في عهدي السفاح والمنصور ـ وقد برزا في قلمي الجليل

---

1 الجليل : مصطلح يطلق على قلم مخصص للكتابات الكبيرة ولم تشر المصادر إلى نماذج منه أو وصفه .

2 ابن النديم ، الفهرست ، تحقيق رضا تجدد ، طهران ، 1971 ، ص7 .

3 الطومار : هو اسم للورقة الكبيرة التي عرضها ذراع واحد غير مقطوع منها شيء ، وقد اكتسب القلم المستخدم فيها ـ ذي العرض الذي يناسبها التسمية نفسها (قلم الطومار) ـ ويقدر عرضه بأربع وعشرين شعرة من شعر البرذون (الحصان الأجنبي) . انظر : فخر الدين بك . محمد ، تاريخ الخط العربي ، القاهرة ، 1361هـ ، ص51 ، 62 .

4 الأقلام : وهي التسمية التي أطلقت في البدايات الأولى لتطور الخط العربي على أشكال معينة من الخطوط مثل (قلم الطومار وقلم الوضاح ، وقلم اللؤلؤي . . الخ) ولم تكن تعني بأنها خطوط تختلف عن بعضها ، وإنما استخدمت للتعبير عن خطوط متشابهة ، تختلف في عرض القلم المستخدم فيها ، فالطومار والثلثين والثلث ، ثلاثة تسميات لنوع واحد من الخط ، اختلف عرض كل منها . وبعد أن اختصرت أشكال الخطوط ، وقل استخدام المتشابه منها ، أصبحت كلمة (خط) أكثر تعبيراً عن خطوط مختلفة ، لكل منها ميزاته واستخدامه ، مثل (خط الثلث ، وخط النسخ ، والخط الكوفي ، وخط التعليق . . الخ) ـ الباحث .

5 أنور ، سهيل ، الخطاط البغدادي علي بن هلال ، ترجمة محمد بهجة الأثري وزميله ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1985 ، ص3 .

والطومار ، وكان لهما عدة تلامذة ، من أبرزهم إبراهيم الشرجي تلميذ إسحاق ، الذي استحدث من قلم الطومار قلمي الثلثين والثلث ، قياساً على عرض الطومار . واستحدث أخوه يوسف لقوة ، قلم النصف الذي عرف فيما بعد بالتوقيع ومن ثم القلم الرياسي حيث أعجب به الفضل بن سهل (ذو الرئاستين) ونسبه إلى نفسه[1] .

وتعدد استخدام الأقلام حتى بلغ ـ في أوائل الدولة العباسية ـ اثنى عشر قلماً ، لكل واحد منهم عرض معين واستخدام خاص به ، وهي قلم الجليل وقلم السجلات ، وقلم الديباج ، وقلم الطومار الكبير وقلم الثلثين ، وقلم الزنبور ، وقلم المفتح ، وقلم الحرم وقلم العهود وقلم القصص وقلم الخرفاج ، وقلم المؤامرات[2] .

وعند ازدهار حركة التأليف والترجمة في عصر المأمون ، تنافس الكتاب في تجويد الخط ، واستحدث القلم المرصع وقلم النساخ وقلم الرقاع وقلم غبار الحلبة[3] .

وبرز في هذا العصر ، الأحول المحرر[4] الذي لم تذكر المصادر عنه سوى أنه أحد طلاب إبراهيم الشجري ، وبعد أن أخذ الثلث والثلثين عن أساتذته استخرج منهما خفيف النصف وخفيف الثلث ، كما ينسب إليه ابتكار العديد من الأقلام ، مثل المسلسل ـ ذي الحروف المتصلة ـ وقلم المؤامرات وقلم القصص ، والقلم الحوائجي[5] .

ويعتبر الأخوان ابنا مقلة ، أبو علي بن محمد بن علي ، وأخوه أبو عبد الله

---

1 القلقشندي ، المصدر نفسه ، ص16 .

2 فخر الدين بك ، المصدر نفسه ، ص18 .

3 عبادة . عبد الفتاح ، انتشار الخط العربي ، مطبعة هندية ، مصر 1915 ، ص13-14 .

4 المحرر : هي أقدم الكلمات التي أطلقت لقباً على الخطاطين الحقيقيين ، وفرقت بينهم وبين من يجيدون الكتابة فقط ، وعقب زمن طويل ، أخذت كلمة (خطاط) مكان الكلمة ، وقطبة هو أقدم الذين عرفوا بهذا اللقب .

5 القلقشندي ، المصدر نفسه ، ص16 .

الحسن من رجال القرن الرابع الهجري ، نقطة البداية لمرحلة جديدة في تاريخ الخط العربي ، حيث قام أبو علي بن مقلة باستثمار التجارب والجهود التي استمرت ثلاثة قرون حتى تمكن بفضل ذلك من وضع النسب الخاصة بالخط[1] وربطها بأسس معينة ومقاييس مقدرة مما سهل توضيحها وتعلمها ـ فقد كان ضليعاً في علم الهندسة ـ ويمكن القول بأنه أول من بلغ بخطي الثلث والنسخ درجة كبيرة من الكمال بواسطة وضعه (الخط المنسوب) أي الذي ينتسب إلى نسبة رياضية معينة[2] ومصطلح الخط المنسوب لا يصح إطلاقه على نوع معين من الخطوط حتى لا يفهم أنه نوع جديد من الخط ، فهو يقال للتدليل على أن الخط ينتسب إلى نسبة ثابتة مقدارها طول الألف ـ وقد كانوا يطلقون على الخط الذي يرتبط بنسبة معينة بأنه محقق ـ أي تتحقق فيه نسبة ثابتة ، أي أنه مكتوب بالنقط أو أنه موزون[3] .

ويتضح أن المدة المحصورة بين قطبة المحرر وبين ابن مقلة ، هي من أكثر الأوقات أهمية في استحداث أنواع عديدة من الأقلام ، وذلك بسبب زيادة الاهتمام بحركة العلم والمعرفة وما تحتاجه من تأليف وترجمة ، ونسخ ، تطورت معها خزائن الكتب الرسمية ، وزاد ثراؤها وصارت في النهاية تنظيمات واسعة عرفت في عهد الرشيد والمأمون باسم (بيت الحكمة) أو (دار العلم) ، كما أقام الفاطميون في مصر دوراً مماثلاً في أواخر القرن الرابع الهجري ، وقد وجد فن الخط في هذه المؤسسات الزاخرة بالكتب ، وبأعمال الترجمة ، والتأليف والنسخ مناخاً ملائماً لتطوره وتعدد أشكاله .

وكان من أبرز الوراقين الذين استنسخوا الكتب مالك بن دينار ـ ومن العلماء

---

1 والخط الذي ينسب إليه هو بدايات خط الثلث ، وأن النسبة التي وضعها قد شملت الخطوط التي وضعت بعده وتميزت بنفس النسب الهندسية .

2 جتين ، نهاد ، مولد فن الخط العربي وتطوره حتى ظهور المدرسة العثمانية ، في فن الخط ، اعداد مصطفى اغور درمان ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (ارسيكا) ط1 ، استانبول ، 1990 ، ص21 .

3 عفيفي ، المصدر نفسه ، ص181 .

ابن النديم وأبي حيان التوحيدي وياقوت الحموي والجاحظ ، وغيرهم من الذين كانوا في الأصل وراقين . وقد طور هؤلاء نوعاً من الخطوط عرف باسمهم – الخط الورّاقي[1] .

كما تذكر المصادر[2] أسماء العديد من الوراقين المجيدين الذين عدوا حلقة الوصل بين ابن مقلة وابن البواب ، مثل أبي عبد الله محمد بن أسد ومحمد بن السمسماني اللذين كانا أستاذين لابن البواب[3] .

وتتلخص جهود ابن البواب في جمعه لخطوط ابن مقلة في الثلث والنسخ والقيام بتنقيحها وتجويدها وتهذيبها ، كما قام بإصلاح خط المحقق[4] وتحرير خط الذهب ، وأبدع في الرقاع والريحان ، وميز قلم المتن والمصاحف وكتب الكوفي وألف رسالة في علم الكتابة ، لم يبق منها سوى المقدمة[5] وقد ذكر ابن النديم ، عن ابن البواب في عرض لكيفية إتقان الخط فذكر أنه : (وجد الناس قد اجتهدوا في إصلاح الخط الكوفي ، واقبلوا على ترطيب الكتابة للسر الخفي ، وهو حب النفس للرطوبة لأنها مادة الحياة وهي لدانة الخط وريّه[6] ، وألاّ يرى من خارج زوايا)[7] .

وتستمر سلسلة الخطاطين المتميزين في بغداد على مدى خمسة قرون ، ليبرز فيها أكبر خطاطي عصره (الذين عاشوا مرحلة التنقيح والتجويد) وهو أبو المجد جمال الدين المعروف بياقوت المستعصمي ، الذي قام بتجويد الأقلام الستة[8] بأفضل صورها .

---

1 جتين . نهاد ، المصدر نفسه ، ص22 .

2 ابن النديم ، المصدر نفسه ، ص79 ، ص80 .

3 القلقشندي ، المصدر نفسه ، ص17 .

4 Rise, D.S., The Uniqe Ibn Al-Bawwab Manuscript, In the Chester Beatty Library, Dublin 1955, p. 60-65.

5 أنور ، المصدر نفسه ، ص6 ، ص31 .

6 ريّه ، بكسر الراء ، ويقال ريّان ، أي أنه جميل ورطب في الوقت نفسه من هذه الكلمة اشتقت كلمة الريازة العربية .

7 المصرف ، المصدر السابق ، هامش ص323 .

8 الأقلام الستة : وهي الخطوط – النسخ ، الثلث ، التوقيع ، الريحان ، الرقاع ، النستعليق .

وعلى الرغم من تمسكه بطريقة ابن مقلة وابن البواب ، إلاّ أن خطه امتاز بالدقة والرشاقة من خلال تجويده المحقق والريحان ، وقد غير شكل قطة القلم فزاد في تحريفه ، وقلده بذلك المحدثون من الخطاطين .

ونقل تلامذته الخط من بغداد إلى بقاع أخرى في العالم الإسلامي ، كتركيا ، وسوريا ، وايران ، وما وراء النهر ، وكان من بين خطاطي ما وراء النهر ، يحيى الصوفي وعبد الله بن محمد الصيرفي[1] .

وبعد فقدان بغداد لمركزها الريادي في العديد من الفنون والعلوم ومنها الخط العربي ، أثر غزو المغول ، وسقوط بغداد عام (656هـ/1258م) عني بالخط العربي خطاطون في مناطق عديدة من العالم ، ولقي عناية واهتماماً من قبل أمراء ووزراء الغزنويين والسلاجقة والايلخانيين والتيموريين ، والجلائريين في القرنين السابع ، والثامن الهجريين (الثالث عشر ، والرابع عشر الميلاديين) .

وتدل آثار الزخارف الكتابية[2] المنقوشة على جوامعهم ومدارسهم ، على المستوى الكبير الذي بلغوه . ويمكن الإشارة هنا إلى مدرسة هراة في خراسان التي عدت أحد أبرز مراكز العلم والفن .

3 ـ عهود الفاطميين والأيوبيين والمماليك (القاهرة)

وفي مصر حافظ فن الخط على المستوى الرفيع الذي بلغه أبان عهد الطولونيين ، واستمر ذلك على عهد الفاطميين والأيوبيين والمماليك ، وأكثر الآثار الفنية البارزة في هذه العصور هي المصاحف والزخارف الكتابية المنقوشة على جدران الآثار المعمارية وفي التحف المعدنية ، حتى يمكن القول بأن القاهرة أصبحت تحتل المركز الثاني بعد بغداد في فن الخط وحتى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)[3] .

---

1 جتين ، المصدر نفسه ، ص24 .

2 الزخارف الكتابية : هي النصوص القرآنية أو التاريخية التي تظهر عادة في العمارة الإسلامية ، وقد صنفها البعض على أساس كونها أحد أنواع الزخارف لظهورها جنباً إلى جنب مع الزخارف النباتية والهندسية وتعتمد الخط الكوفي بأنواعه في أغلب الأحيان .

3 جيتن ، المصدر نفسه ، ص24 .

وتمثل نسخ القرآن الكريم التي ترجع إلى العصر المملوكي ، الموجودة حالياً في دار الكتب المصرية أمثلة رائعة لاستخدام الخطوط اللينة المكتوبة بعناية فائقة وزخرفة بديعة ، حيث تجمع هذه المصاحف بين خط النسخ وزخارف التوريق وكتابة عناوين السور بالخط الكوفي[1] ، ويذكر القلقشندي الخطوط العربية في زمانه في مصر ويعددها وهي :

(الطومار ومختصر الطومار والثلث وخفيف الثلث والتوقيع والرقاع والمحقق والريحان والغبار والمنثور والحواشي)[2] .

4 ـ المغرب العربي

وانتشر في المغرب الخط المغربي ، وهو مشتق من الخط الكوفي القديم ، وأقدم النماذج التي وجدت تعود إلى ما قبل الثلثمائة للهجرة ، وكان يسمى بخط القيروان نسبة إلى القيروان عاصمة المغرب بعد الفتح الإسلامي ، التي أسّست سنة (50هـ/670م) ، وعند انتقال عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر خط جديد اسمه الخط الأندلسي أو الخط القرطبي .

وعد الخط المغربي من أهم الخطوط العربية في المغرب العربي وأقدمها عهداً وأكثرها انتشاراً في شمال افريقيا[3] ويمتاز بجرة قلم أكثر رقة مقارنة بخط النسخ ، ووضع نقطة حرف الفاء من تحت ونقطة واحدة لحرف القاف من فوق ، كما يمتاز بامتداد نهايات الكؤوس ، وتحذف أغلب الأحيان نقاط الحروف الواقعة في نهاية

---

1 ديماند ، المصدر نفسه ، ص77 .

2 ديماند ، المصدر نفسه ، ص81 ـ وأصل هذه الأقلام هي الأقلام الستة التي أرسى قواعدها ياقوت المستعصمي ، حيث أن بعضاً من هذه الخطوط التي أحصاها القلقشندي ما هي إلاّ اختلاف عرض الخط من نفس النوع ، فالغبار مثلاً هو الصغير جداً من النسخ والحواشي هو النسخ الذي يكتب على سطور مائلة في حواشي الكتب ، والمنشور هو الخط المنقطع (التي لا تتصل نهايات حروفه ببعضها) من الرقاع أو النسخ . أما الريحان فهو الصغير من المحقق والمسلسل تولد عن خط التوقيع والطومار ومختصره والثلث وخفيفه وما هي إلاّ أشكال لنوع واحد من الخط كتبت بأقلام ذوات عرض مختلف ـ القلقشندي ، نفس المصدر ، ص53 ، 54 ، 133 ، 135 ، 138 .

3 عبادة ، المصدر نفسه ، ص78 .

الكلمات ، وهذه خاصية ترجع إلى المرينيين[1] .

وتولد من الخط المغربي أربعة خطوط وهي الخط التونسي ، وهو أكثر شبهاً بالخط المشرقي (الكوفي) إلا أنه اتبع الطريقة المغربية في تنقيط الفاء والقاف ، والخط الجزائري المتمثل بخطوط وهران وتلمسان الذي يشبه ـ إلى حد ما ـ الخط المغربي ، ويختلف عنه بغلظة زواياه الحادة ، وصعوبة قراءته أحياناً ، والخط الفاسي ، الذي يتميز بالمبالغة في استدارته وعظم خطوطه العمودية وغياب نقاط الحروف الختامية ، أما الخط السوداني ، فشكله العام شبيه بالخط الكوفي ، ولم يلحق به تغيير ، كبير لقلة استعماله ، وهو عموماً غليظ ، كثير الزوايا ، وثقيل[2] .

5 ـ الفرس

وقد أخذ الفرس عن العرب طرق الخط والتهذيب ، وابتكروا نوعاً من الخط الكوفي تظهر مدات الحروف أكثر وضوحاً ، وسمي بالكوفي الإيراني الذي يرى في المصاحف السلجوقية في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، كما ظهر خط التعليق في القرن السادس الهجري الذي امتاز بميل حروفه . أم خط النسخ فبقي محافظاً على طبيعته واستخدامه في كتابة القرآن الكريم .

وبرز مير علي التبريزي كأعظم أساتذة الخط في ذلك القرن وهو الذي ابتكر خط النستعليق ، الذي يعد أكثر رشاقة من باقي الخطوط اللينة ، ويحتفظ في الوقت نفسه بصفات خطي النسخ والتعليق وأصبح من أكثر الخطوط شيوعاً . كما برز في القرن الحادي عشر الهجري الخطاط عماد الحسني أحد أعلام تاريخ الخط[3] .

6 ـ العثمانيون

ويظهر الخط العربي بأروع صوره في الفن العثماني ، فقد نضجت صوره

---

1 الخطيبي . عبد الكبير ، ديوان الخط العربي ، ترجمة محمد براده ، دار العودة ، بيروت لبنان ، 1980 ، ص158 .

2 عبادة ، المصدر نفسه ، ص78–79 .

3 ديماند ، المصدر نفسه ، ص181 .

وأشكاله وسار به الخطاطون العثمانيون خطوات كبيرة عدت تفوقاً هائلاً في مجال الخط العربي ، ويعود هذا التفوق للاهتمام الكبير والتشجيع الذي لقيه هذا الفن وأهله من قبل السلاطين العثمانيين ، بل وكان بعض هؤلاء السلاطين أنفسهم من كبار الخطاطين[1] .

ويتميز فن الخط في المرحلة العثمانية بمروره بمراحل مهمة ذات تأثير كبير ومباشر على صورته التي وصلتنا ، وفي أول هذه المراحل ، ظهر الشيخ حمد الله الأماسي ، الذي يعده الخطاطون الأتراك إماماً لهم بعد ياقوت المستعصمي ، حيث سار على طريقة ياقوت واتقنها .

ومنذ أوائل القرن العاشر الهجري (السادس الميلادي) أخذ أسلوب الشيخ يمثل أعلى ما وصل إليه الخط العربي آنذاك في أرجاء الأمبراطورية العثمانية . وظهر بعده أحمد قرة حصاري ، الذي يسعى إلى احياء طريقة ياقوت التي اعتبرت قديمة قياساً بخط الشيخ حمد الله الأماسي .

ويبرز استخدام خط النسخ بصورة كبيرة على أيدي الخطاطين الأتراك الذي سموه بـ(خادم القرآن) لكثرة استخدامهم إياه في استنساخ المصاحف وقلدوا ياقوت في استخدام خطوط النسخ والمحقق والريحان وأحياناً الثلث في المصحف نفسه ، وفي الصحيفة الواحدة ، وأطلق على هذه المصاحف

---

1 ومنهم السلاطين ـ سليمان القانوني ومصطفى خان الثاني ، ومراد الثاني ، ومراد الثالث ، ومراد الرابع وبايزيد الثاني . انظر الكردي ، نفس المصدر ، ص168 (سيرة حياتهم) .
ـ ويروى أن السلطان مصطفى خان الثاني كان يمسك الدواة لأستاذه الحافظ عثمان وهو يكتب ، وكان السلطان معجباً ببراعة أستاذه ، فقال : (لا أظن أن حافظاً آخر يأتي بعدك) . فكان جواب الحافظ (إذا جاء سلاطين يمسكون الدواة لمعلمهم مثل سلطاننا لأتى كثيرون مثل الحافظ) .
ـ درمان . مصطفى اوغور ، فن الخط ، ترجمة صالح سعداوي ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ، استانبول ، ط1 ، 1990 ، ص31 .
ـ يراجع : كونل . ارنست ، الفن الإسلامي ، ترجمة أحمد موسى ، دار صادر بيروت ، لبنان ، 1966 ، ص73 .
ـ وصالح . عبد العزيز حميد وآخرون ، الخط العربي . جامعة بغداد ، 1990 ، ص159 .

(طريقة ياقوت)[1] .

وقد قل استعمال خط المحقق عند بداية ظهور التكوينات الفنية للخط ، لقلة حروفه المستديرة والمقوسة من ناحية ، ولشبهه بخط الثلث من ناحية أخرى -حيث عوض الأخير عن استخدامه .

وفي مرحلة تعد من أبرز المراحل ، ابتدأت في أواخر القرن نفسه (العاشر الهجري) هو بروز خط الثلث الجلي (الذي كان مستخدماً على جدران العمار) ، فقد قام مصطفى الراقم (1758م–1826م) أحد أهم الأعلام في تاريخ الخط العربي على إبراز هذا الخط جنباً إلى جنب مع خط الثلث ، وقد تميز عن سائر الخطوط بإمكانيتهما في تكوين تراكيب وأشكال جميلة ، وساعد ذلك على ظهور مفهوم اللوحة الخطية[2] . وهذا أصعب ما مارسه الخطاط ، ومن النماذج التي برع فيها الخطاطون في هذه المرحلة ، نموذجاً لخط الثلث موصول الحرف بطريقة متسلسلة سميت بالخط المسلسل .

وظهر شكل يسمى (المثنى) ويتكون من تكرار النص مرتين ، الثانية بصورة معكوسة متقابلة أو متقاطعة ، وهو شكل من أشكال التراكيب ، ويعرف بالتركية (آينة لي يازي) ، أي الكتابة ذات المرآة[3] . (الشكل 23)

واستخدم الخطاطون الأتراك خط النستعليق بصورة متميزة عن النستعليق الإيراني . وابتكروا الخط الديواني و(الجلي الديواني) اللذان استخدما في المكاتبات الرسمية والفرمانات وغيرهما . كما ظهر خط الرقعة الذي اكتسب أسلوباً خاصاً على يد الخطاط محمد عزت (1841م–1903م) واستخدم في الكتابات الدارجة والسريعة[4] .

---

1 وتتلخص هذه الطريقة : باستخدام خط المحقق وأحياناً الثلث في سطرين أو ثلاثة سطور في الصفحة ، تتمثل في السطر الأول ، وأحياناً في وسط الصفحة والسطر الأخير من الصفحة ، ويتخلل هذه السطور ، أسطر متعددة بخط النسخ أو الريحان أحياناً .
ـ درمان ، المصدر نفسه ، ص31 .

2 وتسمى باللغة الدارجة قطعة ، بضم الحرف الأول وتسكين الحرف الثاني .

3 المصرف ، المصدر السابق ، ص359 ، هامش 1 .

4 درمان ، المصدر نفسه ، ص35 .

وتفرد العثمانيون بشكل يسمى الطغراء ، وهي واحدة من الصور الفنية للكتابة العربية التي تفننوا بها بصورة كبيرة ، وتؤدي وظيفة (التوقيع) الخاص بالسلطان . وعلى الرغم من أنها كانت معروفة قبل العثمانيين ، إلا أنهم أبدعوا فيها من خلال تجويدهم خط الثلث المستخدم فيها ، حتى جاوز استخدامها في التوقيع إلى كتابة البسملة والآيات القرآنية وغيرها[1] . (الشكل 31)

كما يعد الخطاطون الأتراك ، أول من كتب الحلية[2] ، (الشكل 36) في أواخر القرن الحادي عشر الهجري (السابع الميلادي) وقد أبدعوا فيها وتوارث أغلب الخطاطين كتابتها بأسلوبهم المتفرد وصياغتهم الخاصة .

ويقول محمد يارز ، صاحب كتاب (مفتاح قراءة الخطوط العربية) (لقد أحصيت الأقلام العربية التي كانت مستعملة في الدولة العثمانية مع الفروع التي تولدت منها وهي من أصل الأقلام الستة المعروفة فجاءت بمجموعها على النحو الآتي :

- خط الثلث ، وجلي الثلث .
- الريحان ، دقيق الريحان .
- الإجازة .
- النسخ .
- الديواني ، جلي الديواني (الهمايوني) .
- التعليق ، الشكستة[3] .

---

1 مرزوق . محمد عبد العزيز ، الفنون الزخرفية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974 ، ص182 .
- ويراجع المصرف ، المصدر نفسه ، ص382 .
- وجمعه ، المصدر نفسه ، ص74 .

2 وهي لوحة خطية تكتب بخطي الثلث والنسخ ، أو التعليق . تتضمن أوصاف النبي محمد ﷺ تكون مزخرفة مذهبة عادة .

3 الشكستة : وهو من مشتقات خط التعليق ، ومعنى الكلمة بالفارسية (المكسور) ، ويمتاز على التعليق بتحول الحروف ذات العرقات إلى مداة مائلة مكسورة النهاية ، لانتهائها بنقطة . ويكتب الشكستة غالباً بصورة متسلسلة متراكبة . _ المصرف ، المصدر نفسه ، ص377 .

ـ الرقعة)[1] .

ويتضح من المراحل التي مر بها الخط العربي في المرحلة العثمانية بأن الخطاط العثماني بدأ مقلداً للخطوط ثم اجتازها إلى مرحلة التحسين عندما كتب الخطوط بصورة أكثر جمالاً وحيوية ، ودخل مرحلة الابتكار عندما اخترع أشكالاً جديدة للخط العربي لم تظهر إلاّ فيما بعد[2] .

لقد نظر العثمانيون إلى فن الخط نظرة تكوين يشيع فيها الجمال لفني واعتبروه فناً قدسياً لصلته الوثيقة بكتابة كلام الله ، وكان من أهم العوامل التي أدت إلى ازدهاره وتطويره لديهم .

1 المصرف ، المصدر نفسه ، ص367 .

2 مرزوق ، المصدر نفسه ، ص189 .

الفصل الثاني
جمالية الخط العربي

المبحث الأول

هندسة الخط العربي

ارتبطت أفضل صور الخط العربي ، بعلم الهندسة ، مثلما ارتبطت العديد من الفنون مثل العمارة وغيرها ، وأوجد هذا الارتباط علاقة تناسبية بين الحروف وأجزائها ، عبرت عن العلاقة الجمالية والوظيفية بينها . وكان لهذه العلاقة تأثير في اعتماد مقاييس معينة للحروف ، في انتظامها وتسلسلها ، وبقيت هذه القياسات هي التي تحدد صحة الحرف ، وعند تجاوزها في قصر أو طول ، تغدو الحروف مشوهة وغير متناسبة . لهذا أصبح أول ما يتعلمه الخطاط في مراحله الأولى هو هذه القياسات ، وتبقى ملازمة له ، في جميع مراحل حياته الفنية .

إن هندسة فن الخط ، تعني تقدير أبعاد الحروف ، ورسم أشكالها وفق نسبة معينة ، تستمد جمالها من طبيعة الأشياء ، وتعد (النسبة الفاضلة) ـ التي وضعها ابن مقلة ـ من أولى المحاولات التي أرست هذه العلاقة وقيدت الخط بنسبة ثابتة لا تتغير ، حتى عرف بالخط المنسوب[2] .

---

1 استخدم هذا المصطلح للتعبير عن العلاقات الرياضية في نسب الحروف وأبعادها ، واقتصر على الجهود التي قام بها ابن مقلة ، وجاء تعبير أبو حيان التوحيدي (أصول وقواعد الخط العربي) في رسالته في علم الكتابة ، ليعتمد في الدلالة على ما يتوجب إتقانه من فن الخط العربي . . . المصرف المصدر السابق ، نبذة من رسالة أبي حيان التوحيدي في علم الكتابة ص 396 .

2 تناولت العديد من المصادر هذه التسمية ، للتعبير عن الخطوط التي استقرت أشكالها على عهد ابن مقلة ، والخط المنسوب هو أصل الخطوط الشائعة في الوقت الحاضر وعلى رأسها خط الثلث . وكانت قبل هذا تسمى بـ(الخطوط الأصلية الموزونة) وعلى رأسها الخط الكوفي . وعلى الرغم من أن كروهمان يؤكد ان الخط المنسوب ، أسبق من ابن مقلة ، اعتماد على كتابات نقشت على النقود ، وأهمها درهم أحمد بن محمد 292هـ إذ يصعب أن يكون لابن مقلة دوراً فيها وهو ابن العشرين . إلا أن تسمية الخط المنسوب بدأت عندما اكتسبت الخطوط قوانين زيادة على مبتكرات سابقيها وعندما نسب ذلك الفعل إلى ابن مقلة كونه اجتهد في الخط وبلغ التمام فيه أصبح ينسب إليه . ثم عللت التسمية بعد ذلك بالكتابة المنسوبة لإعجاب الناس بما يتوفر فيها من تناسب وانسجام وحسن .

واتخذ شكل النقطة المربعة ـ الموسومة بالقلم نفسه والتي تعتبر جزءاً من الحرف ـ وسيلة لقياس أبعاد الحروف ، ومن الجدير بالذكر أن مقياس الحروف بواسطة النقطة ، أصبح ومنذ عهد ابن مقلة الوسيلة لتحديد العلاقة العضوية بين أجزاء الشكل ، للتعبير عن علاقات فنية صحيحة .

ولا يعني القياس هنا تحديد الإمكانات الفنية للحرف ، وإنما المرحلة الأولى في تعلم قواعد الحروف وإتقانها ، مثلما هو الحال في العديد من الفنون . تنتظم الحروف فوق سطر الكتابة ، الذي يكمل هندستها من خلال تحديد موقعها وبناء هيأتها ، وتبرز في الحروف هاماتها ، وتكون هيكلها ، وفيما يلي أهم الجوانب الهندسية التي ينتظم فيها فن الخط العربي :

1 ـ النسبة الفاضلة

سمع أبو حيان التوحيدي ، أبا عبد الله بن إسماعيل الكاتب يقول : (أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط ما عليه أصحابنا بالعراق . فقال له أبو حيان : ما تقول في خط ابن مقلة ؟ قال : ذاك نبيٌّ فيه ، أفرغ الخط في يده ، كما أوحي إلى النحل تسديس بيوته)[1] .

وفي هذا إشارة واضحة إلى دور الوزير ابن مقلة في هندسة الخط العربي الذي شبّه بجهود النحل في بناء بيوتها ، ولا يخفى ما تحمله تلك البيوت من أسلوب إنشائي وهندسي منتظم .

لقد اقترن مصطلح هندسة الخط العربي ، بابن مقلة ولم يسبقه إلى ذلك أحد ، ولا يعني هذا ، أن الخطوط السابقة له لم تكن تكتب وفق أسس ونسب معينة ، ومن خلال دراسة تحليلية للخط الكوفي في القرن الأول للهجرة ـ الذي سبق ابن مقلة بقرنين من الزمن ـ يتضح أن هناك نظاماً ، ووحدة في أشكال حروفه يمكن

ـ أنور . المصدر نفسه ، ص76 .

ـ Grohman, Ibid., p. 38

ـ ابن النديم . المصدر نفسه ، ص11 .

1 التوحيدي . أبو حيان ، رسالة في علم الكتابة ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دمشق ، 1951 ، ص36 ، 37 .

إرجاعها إلى أصول معينة ، مرسومة وفق قواعد محددة ، وهي استقامة وانتصاب الحروف على سطر الكتابة وامتدادها الأفقي ، إضافة إلى اشتقاق بعض الحروف من حروف أخرى ، وارتباطها بزوايا هندسية تحدد بداية الحروف جميعاً . وعرض القلم ذو علاقة بنسب الحروف وأبعادها ، وارتباط العديد منها بخطوط وهمية ، وتساوي الفراغات المتروكة بين الحروف ضمن نسبة لها علاقة ببعض الحروف .

وإن الخط الكوفي الذي شاع استخدامه في المصاحف على مدى أربعة قرون لا بدّ وأنه كان البداية الحقيقية في ارتباط الخط العربي بهندسة معينة ورد ذكرها ، والتي أثرت تأثيراً في هندسة الخط اللين الذي تعددت أشكاله فيما بعد .

وبرزت جهود ابن مقلة عند تناوله الخط الدارج الذي كان يستخدم في الحياة اليومية لإنجاز الكتابات السريعة ، ونسبها إلى أسس ومقاييس هندسية حتى سميت بالنسبة الفاضلة[1] التي منها ينسب ابن مقلة ، الحروف جميعها إلى الدائرة التي قطرها حرف الألف ، (الشكل 1) . وهذا يعني أن النسب القائمة بين الحروف تظل دائماً في علاقات ثابتة ، وتنطلق من حجم الألف ، أول الحروف الأبجدية مهما تغير طوله أو عرضه . عند تغيير طول حرف الألف فإن النقطة من القلم نفسه تصبح وحدة القياس وتحدد طوله وعرضه . ويقول أبو القاسم مسلمة في كتابه **شرح ما استبهم من النسبة الفاضلة** :

(ينبغي لمن يرغب في أن يكون خطه جيداً ، أن يجعل لذلك أصلاً ، ويبني عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له يرجع إليه في حروفه ، ولا يتجاوزه ولا يقصر دونه ،

---

1 إن الأساس في هذه النظرية هو الخط المستقيم والخط المنحني ، هو يعبر عنه في الفن الإسلامي بـ (الخيط والرمي) ، وتخضع هذه المصطلحات إلى تفسيرات فلسفية تضع المرء أمام ثنائية الغيب والوجود في العقيدة الإسلامية والتي يؤلها الصوفية بأنهما مرادفان للقبض والبسط ، للظاهر والباطن ، والخفاء والعلن والأول والآخر . . . الخ ، وأن المستقيم والمنحني يشبهان إلى حد بعيد الوحدة المكونة من الساكن والمتحرك التي اعتمدها الفراهيدي في نظام البحور الشعرية .

ـ الصايغ . سمير ، الفن الإسلامي ـ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1988 ، ص225 .

ومثال ذلك في الخط العربي ، ان تخط ألفاً بأي قلم شئت ، وتجعل غلظه الذي، هو عرضه مناسباً لطوله وهو الثمن ، ليكون الطول مثل العرض ثماني مرات ، ثم تجعل البركار على وسط الألف لا يخرج دورها عن طرفيها ، فإن هذا الطريق والمسلك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا يحتاج في مقاييسك ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي تحيط بها)[1] .

إن جمال الحرف عند ابن مقلة لم يتحدد بإتقان قياساتها حسب ، وإنما اشترط لجودة الكتابة أسساً معينة تحقق جانبين أساسين :

1 ـ صحة أشكال الحروف ، وتعتمد على الشروط الآتية :

أ ـ **التوفية** : وهو أن يوفي كل حرف ومكوناته من الخطوط بصورة كاملة ضمن خصائص تلك الخطوط الشكلية (المقوسة والقائمة والأفقية والمنحنية) .

ب ـ **التمام** : وهو إعطاء الحروف حقها في ابعادها من طول ، وقصر ، وكبر ، وصغر) .

ج ـ **الإكمال** : وهو إعطاء هيئة الحرف حقها من الخصائص في الاستقامة والتسطيح ، والميل ، والاستلقاء ، والتقويس .

د ـ **الإشباع** : هي الخاصية التي تتعلق بالقلم مباشرة في الكتابة بصدره ، وإعطاء الحروف حقها من الدقة ، والغلظ ، كل في محله .

هـ ـ **الإرسال** : وهو الميزة التي يجب أن يكتسبها الخطاط ، في انسياب حركة القلم بدون تردد أو توقف أو رعشة .

2 ـ صحة أوضاع الحروف ، ويشترط فيها :

أ ـ **الترصيف** : وهو الحالة التي تلتقي فيها الحروف المتصلة ببعضها بوضوح ، مع إعطاء كل حرف حقه .

ب ـ **التأليف** : هو التقاء الحروف غير المتصلة مع بعضها مباشرة . حيث تحتاج إلى تأليف بعضها ببعض لتكون صحيحة .

---

1 الصايغ . المصدر نفسه ، ص222 .

ج ـ **التنصيل** : وهو حسن اختيار مواقع المدات بين الحروف المتصلة والتي تؤثر في توزيعها .

د ـ **التسطير** : وهو إبراز انتظام الكلمات فوق سطر الكتابة وعلاقتها به[1] . في ضوء صحة أشكال الحروف وأوضاعها تبنى الحروف العربية ، ويوضح ابن مقلة مكونات كل جرف وأجزائه من الخطوط وما يتولد عنه (الشكل 2) ويذكر أشكالها من منتصب (قائم) ، ومنكب (مائل للأمام) ، مستلق (مائل للخلف) ، ومقوس (جزء منتظم من دائرة) (الشكلين 3–4) .

وتقسيم ابن مقلة كالآتي :

قسم بدايات الحروف إلى ثلاثة أقسام هي :

- البداية بنقطة ، للحروف (أ ، ب ، د ، ر ، س ، ل ، ن ، هـ) .
- البداية بشظية ، للحروف (ح ، ص ، ط ، ك ، ي) .
- البداية بجلفة ، للحروف (ف ، ق ، و ، م) .

كما تقسم نهايات الحروف إلى ثلاثة أقسام هي :

- النهاية بنقطة ، للحروف (ب ، د ، ط ، ف ، ك ، ل) .
- النهاية بإرسال ، للحروف (ح ، ر ، س ، ص ، ع ، ق ، م ، ن ، هـ ، و ، ي) .
- النهاية بشظية للحروف (أ فقط)[2] .

لقد ساعد هذا التصنيف لأشكال الحروف العربية ، إلى استخراج بعضها من بعض ، وهذا يعني ، توفر خصائص مشتركة تحقق هندسية الخط ، كما تمكننا من تقسيم الحروف إلى أساسية وثانوية ، أو ، أصلية ومستخرجة[3] .

إن طريقة ابن مقلة لم تكن لتحدد مقاييس وأبعاد الحروف فحسب ، وإنما كانت مبتكرة لتعليم الخط وفق أصول معينة وثابتة ، فضلاً على أن هذه الطريقة اعتمدت في بناء جميع الخطوط التي جاءت بعد ابن مقلة ، ويمكن القياس

---

1 ابن مقلة ، نفس المصدر ، ص123 .

2 ابن مقلة ، نفس المصدر ، ص123 .

3 يعني أن إتقان خط الحروف العربية يعتمد على أشكال أساسية معدودة وباقي الحروف يأتي إتقانها بسهولة كونها مشتقة من الحروف الأساسية .

عليها ، التي اتخذت من حرف الألف وقطر الدائرة نسبة ثابتة في أشكال الحروف وأبعادها .

2 ـ النقطة

يذكرها ابن مقلة في رسالته بأن شكلها يكون مربعاً أو مستديراً وتحتوي بعض الحروف على نقطتين حيث يمكن وضعها بجانب بعضهما أو فوق بعضهما ، وإذا جاور الحرف المنقوط بنقطتين حرفاً آخر مثله ، يجب أن تكون نقطتا الأول فوق بعضهما ، وسبب ذلك أن النقاط إذا كانت في سطر واحد مجتمعة تخرج عن حروفها ، فيقع اللبس والأشكال ، أما إذا جعلت فوق بعضها استقرت على الحرف فزال الأشكال[1] .

إن أهمية النقط في الخط العربي تتجاوز وظيفتها كأعجام لبعض الحروف إلى إمكانية اعتبارها محوراً مهماً في أشكال الخطوط وقاسماً مشتركاً بين الحروف وتأتي هذه الأهمية من كونها قياس ، تحدد ابعاد الحروف في الخط العربي ويصبح الأمر متعذراً في إيجاد بديل مناسب لهذه الوحدة القياسية[2] وفضلاً عن ذلك فالنقطة تدخل كجزء أساسي في تكوين أي حرف من الحروف وهي أصغر وحدة يمكن أن يتركها القلم سطر الكتابة .

وعلى الرغم من شكلها المربع ـ الثابت نسبياً ـ إلا أنها تختلف من خط إلى آخر وتكسب صفة نوع الخط الذي تنتمي إليه (الشكل 5) ، فتكون ذات استطالة في خط الثلث ، لكبر حروفه واستطالتها ، ومعتدلة في خط النسخ ، لاعتدال حروفه ، ومقوسة في خط التعليق لكثرة أقواسه ومنحنياته ، ومائلة في الخط الديواني لميلان حروفه ، وقصيرة في خط الرقعة لصغر حروفه ، وهكذا كما تكون أحياناً دائرية وخاصة في خطي الثلث والمحقق والكوفي بأنواعه .

3 ـ السطر

وهو عبارة عن خط مستقيم ، يربط بين نقطتين ليكون أساساً في استقرار

---

1 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص141 .

2 الخطيبي ، عبد الكبير وزميله ، ديوان الخط العربي ، ترجمة برادة ، دار العودة ، بيروت ، 1980 ، ص51 .

الحروف ، ويرى القسطالي[1] ذلك في أرجوزته ويؤكد : (ضرورة وضوحه كونه يعمل على إرشاد الكاتب في سير اتجاه القلم ويحدده ، كما أنه يستوعب الحروف في اتساق وانتظام كعقد اللؤلؤ) .

وشبه الحروف الحسنة بالجواهر ، والسطر بالسمط ، (الخيط) ، وهذا يوضح أهمية السطر كوتر لجميع الحروف لا يجوز المحيد عنه لأنه الأصل .

ويتجاوز السطر في الخط العربي مفهومه الوظيفي في تكراره على صفحة المخطوط ، وتوزيع الحروف واستيعاب الكلمات ، إلى كونه أساساً ترتكز عليه الحروف بانتظام ، وهذا الارتكاز يحدد وضع الحروف الصحيح في وصلها وفصلها وتركيبها ، بل وفي تحديد هيأتها ، ولا يمكن أن تكسب الحروف خصائصها في (الانتصاب والتسطيح والميل) دون علاقتها الصحيحة بالسطر .

ويعد ابن مقلة التسطير :

(أحد أركان صحة أوضاع الحروف ، حيث تضاف الكلمة إلى الكلمة لتصير سطراً)[2] .

وهذا يعني أن هناك تسلسلاً إيقاعياً في ترتيب الحروف والفراغات بطريقة تحقق وظيفتها في عملية القراءة وتكسبها جمالاً فنياً .

كما أن لوضع السطر الأفقي دوراً في تسلسل الكلمات وانتظامها في الاتجاه الأفقي من اليمين إلى اليسار ، (شكل 6) .

ويشير الزفتاوي – إلى أن كتابة الأمم نوعان من اليسار إلى اليمين مثل اليونانية والرومانية وبعض الفارسية .

وكتابة من اليمين إلى اليسار : مثل العبرانية والسريانية إضافة للعربية[3] .

---

1 القسطالي . أبو العباس أحمد بن محمد الرفاعي ، نظم لآلي السمط في حسن تقويم الخط ، مجلة المورد ، مجـ15 ، العدد 4 ، 1986 ، تحقيق هلال ناجي ، ص183 .

2 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص120 .

3 الزفتاوي . محمد بن أحمد ، منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة ، تحقيق هلال ناجي ، عن مجلة المورد . مجـ 15 ، العدد 4 ، بغداد ، 1986 ، ص193 .

وهناك كتابة من الأعلى إلى الأسفل مثل الكتابة المصرية القديمة (الهيروغليدية) والهيراطيقية (والديموطيقية) والكتابة الصينية .

ويبرز التأثير الهندسي لسطر الكتابة ، عندما يقسم الحروف العربية في جميع أشكال الخطوط ، حسب موقعها منه ، فالمجموعة الأولى تقع فوق سطر الكتابة ، وتشمل جميع الحروف المنتصبة ، والمجموعة الثانية تقع مع مستوى سطر الكتابة وتشمل الحروف المسطحة ، والمجموعة الثالثة وتشمل بقية الحروف . مع اختلاف عدد مواقع هذه الحروف بين خط وآخر ، إلا أن هذا التوزيع والتنويع في مواقع الحروف ، يشكل بناءاً هندسياً متكاملاً في طريقة اتصالها ببعضها ، ويساعد في تركيبها وتداخلها ، وفي ارتكاز بعض الحروف على كؤوس حروف أخرى ، ويشكل ذلك المبادىء الأولية في تكوين اللوحة الخطية ، (الشكل 7) .

وفضلاً على سطر الكتابة الذي ترتكز عليه الحروف ، فإن هناك سطوراً أخرى ذوات أهمية في انتظام الخطوط العربية كما يرى القسطالي[1] ـ في وجود خطين متوازيين من أعلى وأسفل تحتكم داخلها الحروف ، وتشترك في ذلك معظم الخطوط ، فالخط الأعلى تنطبق عليه الحروف المنتصبة ، والأسفل تنتهي عنده جميع الحروف السفلى . (الشكل 8) ، وسطور أخرى وهمية تنتهي عندها بعض الحروف المقوسة والملفوفة والمجموعة والممدودة ، (الشكل 9) وتبرز أهمية هذه السطور في ربط أجزاء اللوحة الخطية مع بعضها وإنشاء علاقات هندسية ذات تأثير في بنائها وتحديد نسبها .

1 القسطالي ، المصدر نفسه ، 182 .

المبحث الثاني

البناء الفني للخط العربي وأدواته

ويشمل المكونات الأساسية والإنشائية في الكتابة الخطية ، وتتصف بمقومات فنية تحتاج إلى إتقان صنعتها ، وحسن استخدامها وفق شروط معينة تساعد على الكتابة الصحيحة .

فالخط المجرد وما يتخذه من أوضاع وأشكال ، مثل (المنتصب والمنسطح والمستدير والمنكب . . . إلخ) هي أساسية في تكوين الحروف العربية وبنائها متصلة أو منفصلة ، واشتراك العديد من الحروف بالصفات نفسها ، من العوامل التي تخلق وحدة وانتظاماً في التكوين ، ولا يكتمل البناء الصحيح بدون إيجاد حالات من التوافق في علاقات الحروف ، وفي إعطائها حقها من صفات أشكالها ، وفي التأكيد على حدقاتها وفتحاتها ، ومراعاة نسبها ، وتنظيمها في نسق واحد ارتفاعها وانخفاضها ، وتسطيحها واستقامة سطورها .

كما أن مد الحروف هو حالة مهمة من التوازن ، في بناء الكلمات وتكوين اللوحة الخطية ، وله شروط عديدة ، منها واجبة ومنها جائزة .

وتؤثر العوامل الذاتية والموضوعية للخطاط تأثيراً خاصاً ، أورده الخطاطون الأوائل ، (في جوانبه ونتائجه) .

وتأتي أهمية هذه المكونات ومنها الأدوات ، من قيام الخطاط بصناعتها وفق إمكانات بسيطة ، وتعد يده المتمرسة في مقدمة ما تحتاجه من إمكانات ، فهي الوسيلة الأساسية للأداء ، ولا يملك وسيلة أخرى غيرها للرسم والقياس ، وإنما يعتمد الحركة الطبيعية لليد ، التي تحتاج إلى كثير من الممارسة والتمرين ، حتى يتميز صاحبها بالجودة ، وتدل على الاقتدار .

يعتني الخطاط بأدواته ويوليها اهتماماً كبيراً ، لإدراكه أن العناية بهذه الأدوات ، هي الأساس في اتقان الخط والتمكن منه ، وعليه فقد أصبح لاختيار

القلم شروط ومواصفات ، ولطريقة قطه مراحل وطرائق مختلفة ، وأصبح للمداد طريقة يتوارثها الخطاطون في صناعته ، والحفاظ على مواصفاتها .

ووضع الأولون قواعد مخصوصة وشروطاً لرسم الحروف ، يحتاج تعلمها إلى الكثير من الوقت والجهد في التمرين ، والابتعاد عنهما يعني الضعف والوهن .

وأصبح للخطاط شروطاً عديدة وصفات متميزة ، وأدوات خاصة تمكنه من كتابة اللوحة الخطية وبنائها بطريقة فنية مقبولة ، وفيما يأتي أهم المكونات التي يشملها هذا البناء :

1 ـ شروط فن الخط

لفن الخط شروط واجبة ، وأخرى جائزة ، وثالثة غير جائزة ، وتحدد هذه الشروط هندسته وبناء شكله ووظيفته .

فالحروف العربية هي المادة الأساسية لهذا البناء (وعددها ثمانية وعشرون حرفاً) مفرداً ـ بعدد منازل القمر (الشهر العربي) ، ويتركب منها اللام ألف فتصبح تسعة وعشرون[1] بعضها متصل وبعضها منفصل ، وتأخذ هذه الحروف صوراً ثلاث ـ حسب موقعها ـ عندما تكون مركبة ، فكل حرف يكون أولي ووسطي وآخري .

وتتصف الحروف العربية[2] باتصالها ، فالكلمة الواحدة أو المقطع عبارة عن خط واحد أغلب الأحيان ، يسير باتجاهات مختلفة ، وفي حركة إيقاعية متنوعة مكوناً أشكال الحروف المرتبطة ببعضها . وهذه الوحدة في أشكالها هي أساس تكوينها الفني . كما تتصف الحروف بصفات فنية في بناء أشكالها ، قسمها الهيتي على سبعة أقسام (الشكلين 3–4) وهي :

---

1 الزفتاوي ، المصدر نفسه ، ص120 .

2 وفي العديد من خطوط الأمم ، هناك نوعان من الخط على الأقل ، هما القلم الكاهني (هيرانيك) الذي يكتب بأشكال يابسة ويحفر على الحجر ، وهناك الخط الدارج (ديموتيك) وتكون حروفه لينة الشكل منحنية الخطوط ، وقياساً على ذلك في الخط العربي ، خط يابس سمي بالكوفي (هيراتيك) والعديد من الخطوط اللينة (ديموتيك) .
إلا أن كلا النوعين يكتب بحروف متصلة وليست منفصلة ، وهذه هي ميزة الحروف العربية .

1 ـ المنتصب : (وهو الذي يسامت قامة الكاتب) ، أي الحروف التي تقع فوق سطر الكتابة وتمتد رأسياً إلى الأعلى ، كالألف واللام والكاف وألف الطاء .

2 ـ المنسطح : وهو الخط الممدود من اليمين إلى اليسار أو بالعكس ، ويشمل أغلب الحروف التي تقع على سطر الكتابة وتستقر عليه أفقياً ، كالباء ، وبداية السين ، والصاد ، والطاء ، والفاء ، ومداد الحروف .

3 ـ المستدير : وهو الخط الذي لا يمكن أن يفرض عليه ثلاث نقاط على سمت واحد كدور ، الحاء ، العين ، وهي ثلاثة أجزاء ذات استدارات كاملة تكتب بصدر القلم .

4 ـ المنحني : وهو الخط الذي يدخل فيه الإعوجاج من يمينه إلى يساره وبالعكس والخط المنحني جزء أساسي في جميع حروف الخطوط اللينة .

5 ـ المنكب : وهو الخط المائل إلى الأمام (يسار الكتابة) ـ منكب على وجهه ـ كالجزء الأول من الدال المنفصل ، وكذلك في اللام ألف ، والكاف المتصل ، ورأس الواو والفاء ، والقاف .

6 ـ المستلقي : وهو الخط المائل إلى الخلف ـ يمين الكتابة ـ مستلق على ظهره ـ كأول الكاف الزنادي[1] ، وجزء من الواو ، والصاد ، والياء ، والراء المعلق[2] ، ونحو ذلك .

يشترك العديد من الحروف العربية بهذه الصفات ـ بأي خط كتبت ـ ويمكننا ذلك من تقسيم الحروف في كل خط إلى حروف أساسية وحروف ثانوية ، أو أصلية ومستخرجة . فالحروف والأشكال الأساسية في خط الثلث يمكن حصرها بـ (أ ، ب ، ج ، د ، ر ، و ، ن) والحروف الثانوية أو المستخرجة ، هي بقية الحروف الأبجدية ، وكذلك في خط الرقعة الحروف الأساسية هي (أ ، ب ، م ، ي ، ص ، هـ ، ق ، ح) .

وبقية الحروف هي حروف مستخرجة منها .

---

1 الكاف الزنادي : شبه بالزند ـ الجزء الأعلى من اليد ـ حيث يشبه الكاف التقاء الزند بالساعد .

2 الراء المعلق . وتسمى أحياناً مدغمة ، وبدايتها مقلوبة كأنها بداية ص ، أو ط الشكل (3–ب) .

ويمكن تطبيق هذه القاعدة على جميع الخطوط العربية .

إن توفر هذه الخصائص المشتركة ـ بين الحروف وأشكالها ـ يحقق بناء فنياً ، لأن هذا التشابه تكرار لأشكال معينة تجمعها علاقات منتظمة ، كما إن هذا الاشتقاق يحقق طريقة تعليمية سهلة ، تتضمن إتقان الحروف الأساسية ، ودرجة هذا الإتقان تنعكس على بقية الحروف ، ومن ثم المقاطع واللوحات الخطية .

وفضلاً على صفات الحروف وخصائصها الفنية المذكورة ، فإن الخطاط يحتاج إلى ضوابط تحديد العلاقات بينما في وصلها وفصلها وانتظامها ، أو في التأكيد على فتحاتها عيونها أو أجزاء منها ، وفي ذلك يقول أبو حيان التوحيدي[1] .

(الكتاب يحتاج إلى سبعة معان ، الخط المجرد بالتحقيق والمجمل بالتحويق ، والمزين بالتخريق والمسنن بالتشقيق ، والمجاد بالتدقيق ، والمميز بالتفريق ، فهذه أصوله وقواعده المنتظمة لفنونه وفروعه) (الشكلين 3–4) .

وتوضح هذه المعاني على أن :

ـ **التحقيق** : هو إظهار الحروف جميعاً وبأشكالها المختلفة (المنفصلة والمتصلة الممدودة والقصيرة) ، وبصفات خطوطها الهندسية ـ المنتصبة والمسطحة والمستلقية والمنكبة والمنحنية ، وبصورة جلية لا لبس فيها ، وإعطاء كل جزء حقه من خصائصه .

ـ **والتحديق** : وهو يخص حدقات الحاء والجيم والخاء والحروف المتشبه لها وإبراز البياض في أوساطها موصولة كانت أو مفصولة ، وإبقاء حدقاتها مفتوحة .

ـ **والتحويق** : ويشمل بداية الفاء والقاف والواو ، عندما تكون متسدرة ومتوسطة ومذنبة ـ وهذا التحويق يبرز شكلها وعيونها المفتوحة .

ـ **والتخريق** : وهو التأكيد على الفتحات الموجودة في وجوه الحروف . الهاء وما شابهها في وصلها وفصلها بشكل واضح وفيه تقوير .

---

1 التوحيدي ، المصدر نفسه ، ص44–45 .

ـ **والتعريق** : وهو إبراز عراقات نهاية كؤوس الحروف الواقعة في نهاية الكلمات مثل الياء والنون والسين والشين وما أشبهها ، وتكون متشابهة الكلمات وعلى نسق واحد ومتطابق .

ـ **والتشقيق** : هو المحافظة على نسب الحروف المترادفة بضرورة تشابهها وتساويها مثل الصاد والضاد والطاء وهذا التشابه يضفي على الكتابة تماسكاً واتقاناً .

ـ **والتنسيق** : هو تنظيم الحروف الموصولة والمفصولة على نسق واحد في ارتفاعها وانخفاضها وتسطيحها بصورة متساوية ، واجتماع صفات الحروف المتشابهة بصورة متقنة .

ـ **والتوفيق** : هو استقامة السطور في أولها وآخرها ، كما تعني تساوي الحروف المنتصبة من أعلاها والحروف النازلة من أسفلها ، بحيث لا تبدو الحروف مختلفة وتشذ عن نسق الكتابة والسطر .

ـ **والتدقيق** : وهو تدقيق أذناب الحروف ـ نهاياتها ـ بحركة إرسال اليد وتستدق نهايات الحروف بالاعتماد على سن القلم وحركته الدورانية ، كنهاية الواو ، والراء المرسلة ، وتكون أحياناً بصدر القلم مثل الحاء ـ وباتكاء القلم مثل نهايات الكؤوس في النون والسين والصاد والياء والحروف المجموعة كافة .

ـ **والتفريق** : وهو عدم مزاحمة الحروف لبعضها ، وترك فواصل منتظمة بين حرف وآخر ، ليظهر كل مستقلاً ببدنه وشكله ، وتظهر فائدة هذا التفريق عند وصل الحروف ببعضها ، حيث يظهر جلياً هذا الاتصال ويحقق غايته ، وتؤكد هذه الشروط ، أهم الخواص التي يجب التأكيد عليها في الخط ، والتي تكسب شكله وضوحاً ، وتعطي للحروف قيمتها ، ومتى تحققت أكسبت الخط بناءه الصحيح .

ويرد الزفتاوي[1] هذه المعاني أيضاً في رسالته بقوله : (إن أحمد الخطوط رسماً ما

---

1 الزفتاوي ، المصدر نفسه ، ص194 .

اعتدلت أقسامه ، وانتصبت ألفه ولامه ، واستقامت سطوره وضاهى صعوده حدوده ، وتفتحت عيونه ، ولم تشبه راؤه ونونه ، وقدرت أصوله واندمجت وصوله ، وتناسب دقيقه وجليله) .

وإضافة إلى تحقيق هذه الصور الفنية للحروف ، فإن الخطاط بحاجة إلى إتقان تركيبها ووصلها ، فيبدأ بالمقاطع المكونة من حرفين ثم المكونة من ثلاثة حروف وهكذا ، ويشيع في مشق الخطاطين كلمات وجمل تحتوي حروفاً عديدة ومختلفة وفيها مواضع لاتصالات معقدة[1] هدفها التعرض للحروف المركبة في مواقعها واحتمالاتها كافة ، متى اتقنها الخطاط تمكن من أصولها وقواعدها .

إن عملية تنظيم الحروف فوق السطر يؤثر مباشرة في البناء الفني لخط العربي ، ولا يقتصر ذلك على ترتيب الحروف في تسلسل معين فحسب ، وإنما يتطلب دراسة الفراغات الناتجة عن وصل الحروف وتركيبها وفي ذلك يؤيد السنجاري[2] في أرجوزته أهمية هذه الفراغات في ترتيب الحروف مركبة كانت أم مفردة ، وتنظيمها ومعالجتها بواسطة مد بعض الحروف وفق شروط معينة ، إما لمعالجة تزاحم الحروف بجانب بعضها أو رغبة في إبراز أهمية حروف معينة ، أو إكمالاً للسطر ، أو ابتداء به أو خلق تشكيل وتكوين معين ، ويساعد المدّ في إيجاد حلول عديدة في بناء اللوحة الخطية ، وفي إكمال الشكل الذي يصعب إكماله بالحروف الاعتيادي ، كما يعمل على خلق إيقاعات معينة لإيجاد التوازن فوق سطر الكتابة وفق نسق معين ، كما يساعد المدّ في خلق انشاءات تعبيرية كثيرة يتجاوز فيها الحرف اداءه الوظيفي إلى تكوين فني ذي صفات جمالية .

---

1 ومن هذه الكلمات (فسيكفيكهم ، ويستنصرون ، والاستعلام ، والاستفهام ، والاستقامة ، والاستنامة ، وخجخج ، والاستنجاح ، والصيادفة ، والصياقلة ، والصقالبة ، والغطارفة ، والطراخنة ، وعبارة (وضجوا ضجة كضجيجنا وعجوا عجيجاً والاعادي تعججوا احتجاجاً مع الحجاج حجاً كحجهم حجة فتحججوا) . ــ المصرف . المصدر السابق ، ص396 . وينظر الأشكال ، 375 ، 378 ، 512 ، وما قبلها في نماذج خطوط الثلث للمتعلمين .

2 السنجاري . محمد بن حسن ، وبضاعة المجود في الخط وأصوله ، تحقيق هلال ناجي عن مجلة المورد ، مجـ15 ، العدد الرابع ، بغداد ، 1986 ، ص235 .

والمدّ ميزة مهمة قلما تمتاز بها الحروف غير العربية ، وله شروط أوردها الخطاطون في لوحاتهم ورسائلهم .

فابن مقلة[1] يشترط أن لا تقع المدّات إلا بعد أن يكون أولها وآخرها متصلين بحرفين يليهما ، وبينهما خطان مستقيمان ، إما منكبان أو منتصبان أو أحدهما معاً .

وإن أقل المدات تقع في الكلمات الثنائية وأوسطها في الثلاثية ، وأكثرها في الرباعية والخماسية ، وهذه معالجة فنية للكلمات التي تحوي حروفاً أكثر ، ولم يجز المدّه في الكلمة التي اتصل أولها بالحروف (م ، ل ، ب ، ص) كما أنه لم يجز المدّه في الكلمات التي اتصل آخرها بالحروف (ص ، ح ، ط ، ك ، هـ ، س ، ف ، ب ، و) . ويعتمد الزفتاوي[2] رأي ابن مقلة فيما أورده عن المد ، ويضيف شروطاً أخرى فيها يقول : (فمن لحن الخط ، مدّ ما لا يجوز مدّه ، وقصر ما لا يجوز قصره ، وإفراد حرف في غير سطره) .

وأوجب المدّ في الكلمات الرباعية والخماسية ، وفي أواخر السطور من أجل تعادلها ، وأجازها في الكلمة الثلاثية ، إذا كان ثالثها ألفاً ولاماً ، أو كان أولها (ج ، ط ، س) ، واعتبر مدّ الكلمة الثلاثية أفضل من قصرها ، كما أجاز المدّ في أول السطور ، مثل كلمة (بسم) في بسملة بداية السور . ولم يجز المدتين في الكلمة الواحدة أو في سطر واحد ، كما لم يجز اجتماع مدتين في سطرين تقعان فوق بعضهما ، أو وقوعها في أواسط السطور[3] .

وعالج الزفتاوي أيضاً جانباً مهماً في غلظ الخط (عرضه) ، وهو الاختلاف الناتج عن سمك الأقلام في الخط نفسه (عند الكتابة كلما غلظت الأقلام كان الطمس فيها على خلاف الأصل) .

---

1 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص126 .

2 الزفتاوي ، المصدر نفسه ، ص237 ، 238 .

3 ابن درستويه . كتاب الكتاب ، تحقيق إبراهيم السامرائي ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، 1977 ، ص121 .

أي أن تصغير فتحات الحروف وعيونها أكثر مما تتطلبه أصول الخط عند الكتابة بقلم عريض ، وبعكسه ستظهر الكتابة مفككة وركيكة ، وتبدو عيونها كبيرة ، لذا فهي تحتاج إلى تصغير لتبدو متناسبة أكثر ، وكلما رقت الخطوط كان الفتح فيها على خلاف الأصل ، أي يبالغ في فتحات وعيون الحروف الصغيرة أو المكتوبة بقلم صغير خشية طمسها وفقدان معالمها ، وبالتالي عدم وضوحها . إن لهذه المعالجة جانباً فنياً هو تجاوز الاختلاف الحاصل بين أجزاء الخط ليبقى الخط في الوقت نفسه على تماسكه ونسبه ، مهما تغير عرضه أو غلظه .

2 ـ العوامل الذاتية والموضوعية للخطاط

يرتبط الخط العربي بقواعد معينة ، وفي الابتعاد عنها ضعف في تطبيق أصوله وضعف في كاتبه ، ولوسيلة الكتابة خاصية مهمة يجب أخذها بنظر الاعتبار ، وتتضمن القلم والحبر ، وليس للخطاط أداة هندسية مساعدة يعتمد عليها في الكتابة والقياس سوى يده وأنامله ، والتي يتحكم في حرية حركتها وليونتها والسيطرة عليها ، وهذا يعني صعوبة تصحيح الخطأ الذي يحصل في الكتابة ، إذا ما فقد الخطاط ، التحكم في يده .

وتؤثر عوامل نفسية وبدنية في كتابة الخط وإنجاز اللوحة الخطية فالخطاط قبل أن يبدأ بالخط ، يرفع كل الهموم ، والعواطف ، والظنون من فكره ، حتى يصفو ، ويتهيأ للخط ، وكان عليه أن يقوم بفرائض الدين ، من وضوء وصلاة ، لقدسية ما يكتبه ولكي يجيء خطه سليماً وجميلاً .

إذا ليس هناك ثمة صراع ، بل هناك إيمان ، عندما يلغى الصراع ، تلغى بالضرورة العواطف ، والمشاعر ، والأحداث ، أي يلغى الزمان . فالمسيرة الدينية ليست مسيرة إنسانية ترتبط بزمان ، بل هي مسيرة روحية .

إن سقوط الزمان ، وبالتالي سقوط المكان في مثل هذا الموقف الديني ، هو من المبادىء الدينية التي يأخذ بها الفن الإسلامي كمنطلقات جمالية[1] .

وللخطاط طريقة جلوس خاصة ومتواضعة ، هي ثني احدى ركبتيه ، ورفع

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص 90 .

الأخرى ، (ركبة ونص) ، يكون فيها الجذع منتصباً ، والقرطاس على ركبته . وتحقق هذه الطريقة فوائد عديدة ، في استقرار الجلسة ، والسيطرة على القرطاس ، وترك مسافة مناسبة بين العين والورقة- بما يريح العين . إضافة إلى أن طبيعة الجلسة تؤدي إلى أن يستجمع الخطاط فيها عزمه ويجد فيها راحة أثناء استمرار مدة الكتابة .

ويقول ابن البصيص في شرحه لمنظومة ابن البواب[1] . (وابسط يمينك بالإقدام ، وهو الهجوم على الشيء والدخول فيه من غير فزع ولا ملل ، فإن الجسارة مطلوبة في كل شيء وللدخول فيه) .

وهذا يعني أن التردد لا يخلق سوى كتابة ضعيفة ويظهر ذلك في بداية الكتابة حيث يتوجس الخطاط من أجل كتابة حروف لا خطأ فيها وفي المنظومة نفسها يضيف ابن الوحيد :

(إن تهيب القلب لوضع الكتابة سبب عظيم لضعفها واضطرابها ، وأكثر الناس يخاف أن لا يأتي على مراده فتختل يده لجبنه) .

قد ينجز الخطاط في البداية خطوطاً ضعيفة ، فيتوجب عليه تقبل ذلك ، لأن فن الخط يحتاج إلى جهد كبير وعناية فائقة .

(والجاهل الضعيف يستحيي أن يرى الناسُ نقصَه في ابتداء تعلمه للفن ، فيمتنع من التعلم لكبره وغباوته فيبقى جاهلاً طوال حياته) .

وعليه فإن للصبر والتواضع أهمية في تعلم الخط وإتقانه ، والإبداع فيه ، كما هو الحال في العديد من الفنون .

ويؤكد ابن مقلة في رسالته حول الخط والقلم أن يكون الخطاط متفهماً في خطه ، عالماً بما جاء في النحو ، والأعراب ، والمقصور ، والممدود ، والموصول ، والمذكر ، والمؤنث ، وسليم الهجاء .

وأن يكون عفيف النفس ، حسن المعاملة ، لين الجانب ، سمح الأخلاق ،

---

1 ابن البصيص وابن التوحيدي . شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة تحقيق هلال ناجي في مجلة المورد ، مجـ15 ، العدد 4 ، بغداد ، 1986 ، ص268 .

يقدم النصيحة لمن يحتاجها .

وفي ذلك يقول الشاعر :

تعلـم قـوام الخط يـا ذا التأدب فمـا الخـط الا زينـة المتـأدب،

فـإن كنت ذا مـال فخطك زينة وإن كنـت محتاجاً فأفضل مكسب،

3 ـ الأدوات

أ ـ القلم[1]

وسمي قلماً إما لاستقامته ، أو لأنه مأخوذ من (القلام) ، وهو شعر ر.ئو أو لتقليم رأسه ، ولذلك قيل لا يسمى قلماً حتى يبرى ، وإلا فهو قصبة وكان اشتقاق القلم من التقليم ، ومنه تقليم الأظافر وتقليم حافر الدابة[2] .

وقلم القصب لا يمكن لخطاط أن يستغني أو يعوض عنه ، فهو سهل الاستعمال وطوع يد الكاتب ، يقطعه كما يشاء وحسب حجم الكتابة ، ونوع القط ، وهو ذو ميزات عديدة لا يمكن توفرها في الأقلام الحديثة .

ويذكر ابن مقلة في رسالته ، كيفية اختيار القصبة فيقول :

(أن يكون ناضجاً قبل جنيه ، وناشفاً من مائه في قشره وقطع بعد القاء بـ.ره ، وأصفر لحائه وصلب شحمه) .

ولهذه المواصفات تأثير مباشر في جودة قطه واستخدامه ، كما يحدد ابن مقلة طول القلم وعرضه ، فطول القلم بين اثنا عشر أصبع وستة عشر ، أي طوله شبراً تقريباً أما عرضه فيحدده بين الخنصر والسبابة ، كما اشترط أن يكون لكل نوع من

---

1 وقيل فيه الكثير ، وورد ذكره في القرآن الكريم في مواضع عديدة منها (أقرأ وربك الأكر. الذي علم بالقلم ، علم الإنسان ما لم يعلم) . ـ الآية 3 سورة العلق . و(ن والقلم وما يسطر.ن) ـ الآية 1 سورة القلم . وقال بعض ملوك اليونان : أمر الدنيا والدين واقع تحت شيئين : سيف وقلم ، والسيف تحت القلم ، وقيل : القلم لسان البصر ، ومطية الفكر ، ويقول أرسطاطليس : الكاتب العلة الفاعلية ، والقلم العلة الآلية ، والمداد العلة الهيولانية ، والخط العلة الصورية ، والبلاغة العلة التمامية ، وأقوال أخرى عديدة . الزفتاوي ، المصدر نفسه ، ص195 .

2 الصولي أبو بكر محمد بن يحيى ، أدب الكتاب ، المطبعة السلفية ، القاهرة مصر ، 1341هـ ، ص87 .

الخط قلم خاص به لاختلاف قطته .

ويولي الخطاطون ، براية القلم ، أهمية بالغة حتى قيل (الخط في القط)[1] وجودة الخط في إتقان القط .

وتعتمد البراية على أربعة مراحل أساسية (الشكل 10) :

1 ـ **الفتح** : وهو فتح رأس القصبة بصورة مائلة ، تكون أكثر تقعيراً في القلم الصلب ، وأقل تقعيراً في القلم الرخو .

2 ـ **النحت** : وهو نحت الحواشي ، التي يتوجب أن تكون متساوية من الجهتين ، حتى لا يضعف أحد الجانبين ، كما يتضمن النحت باطن القلم ، حيث تستأصل شحمته الرخوة ، حتى يصل إلى الصلابة من القلم ، لأن بقاء الشحمة يؤدي إلى تشظي الخط وردائته ، وظهور شعث في جانبيه .

3 ـ **الشق** : وهو شق رأس القلم على شكل سنين لمرور المداد فيه ويكون الشق في الأقلام الصلبة أطول ، فيصل إلى نهاية الفتحة ، ويقصر برخاوة القلم فيصبح إلى نصف الفتحة أو ثلثيها ، وزيادة الشق يفسد الخط ويشوهه . وللشق فوائد مهمة في استمرار الكتابة وانسيابها بوجود المداد ، كما أن الحروف تبقى متصلة بحركة القلم دون انقطاع ، ويساعد الشق على التقليل من الاستمداد ، كما إنه يعمل على موازنة المداد بين سنّي القلم ولا يجعل المداد يميل إلى أحد هذين السنّين عند حركته بيد الكاتب[2] .

4 ـ **القط** : ويعني قطع رأس القلم بعد نحت جوانبه بتحريف (ميل) يرتفع فيه السن الأيمن على السن الأيسر ارتفاعاً قليلاً[3] ، أو يقط القلم بتدوير (أقل ميلاً) .

ويقسم الهيتي ، قطة القلم إلى مصوب ، وهو علو الشحمة على القشرة ،

---

1 قول ابن مقلة : (أطل الجلفة وحسنها ، وحرف القطة وايمانها ، والقط هو الخط) ـ ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص166 .

2 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص132 .

3 الهيتي . عبد الله بن علي ، العمدة ـ رسالة في الخط والقلم ، تحقيق هلال ناجي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1970 ، ص90 .

وقائم ، وهو علو القشرة على الشحمة . ويفضل الاعتدال بينهما ، أي تساوي القشرة والشحمة[1] ويختلف الخطاطون في خطوطهم نتيجة لمسكة لقلم وتركيزهم في الكتابة على أجزاء معينة منه ، فمنهم من يكتب بالشحمة ، منهم بالقشرة ، ومنهم بالقطة المحرفة ، ومنهم بالقطة المدورة ، أو بين ذلك ، ولقط الجيد له صوت عند القط نتيجة صلابة القلم ، ويكون اتجاه السكين قائماً . وللقلم وجه ، وصدر ، وعرض ، فوجهه موضع السكين أثناء القط ، وصدره ما بعد القشرة ، وعرضه مجموع السن الأيمن والأيسر[2] ولكل خط من الخطوط قطة خاصة به (درجة ميل) ، فهي في الرقاع والتوقيع ، أقرب إلى التدوير ، وفي الثلث بين بين ، وفي النسخ والمعثر أقرب إلى التحريف وأما المحقق فهو الأكثر تحريفاً[3] . وسبب هذا الاختلاف في قطة القلم بين خط وآخر هو اختلاف أشكال الحروف وأحجامها وهو ما يغير من سعة حركة القلم ، وبالتالي يغير زاوية قطه . ومهما يكن من أمر ، فإن الاعتياد على قطة قلم معينة يصعب على الخطاط استخدام قطة قلم غيرها .

ولا تقل مسكة القلم أهميةً عن قطته ، فهي تحتاج إلى عناية كبيرة ، حيث تنتظم الأصابع الأربعة ـ عدا الإبهام[4] ويستقر القلم فيها على ثلاثة أصابع لكل منها وظيفته (الشكل 11) .

1 ـ أنمله الوسطى وتؤدي إلى دفع القلم من اليمين إلى اليسار .

2 ـ السبابة وتؤدي إلى دفع القلم من الأعلى إلى الأسفل بلحم السبابة .

---

1 ويشير ابن البواب ، إلى أن سبب ارتفاع السن الأيمن على السن الأيسر ، هو أن هذه القطعة تساعد الكاتب على اظهار فركات القلم في الكتابة ، والفركة هي رقة الزاوية ، والتحريف يرق الحروف المنتصبة كالألف ورأس اللام . كما أن السن الأيمن أكثر استخداماً في رسم جزاء الحروف ، وإن الكاتب يحتاجه كرأس دقيق في رسم النهايات المستدقة .
الطيبي . محمد بن حسن ، جامع محاسن كتابة الكتاب ، نشر صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 1962 ، ص17 .

2 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص17 .

3 الزفتاوي ، المصدر نفسه ، ص241 .

4 القسطالي ، المصدر نفسه ، ص 176 .

3 ـ الإبهام ويؤدي إلى دفع القلم من اليسار إلى اليمين .

ولكل من هذه الأصابع خاصية تعجز عنها بقية الأصابع ، ويكون جلوس القلم أمام أظفر الأصبع الوسطى[1] .

ب : المداد (الحبر)

ويسمى مداداً لأنه يمد القلم ، أي يعينه على الكتابة[2] ، ويقصد بالحبر لونه ، فقد جاء في صبح الأعشى[3] .

(أما الحبر فاصله اللون ويقال ناصع الحبر ، يراد به اللون الخالص من كل شيء) .

واستخدم الخطاطون في كتاباتهم وتزويقهم للمخطوطات مداداً مختلف الألوان ، مثل الذهبي ، اللازوردي ، والياقوتي ، الزنجفر الأحمر ، الفستقي ، والأحمر ، والأزرق ، والقهوائي ، ولكن الصفة الغالبة للحبر هي السواد ، وفي ذلك يقول الزفتاوي[4] :

(إنما استعمل فيه السواد دون غيره ، لمضادته لون الصحيفة وليس شيء من الألوان ضد صاحبه ـ إلا السواد والبياض) .

أي أنه يساعد على إظهار الكتابة بأوضح صورة ممكنة ، إضافة إلى أن صناعة المداد الأسود بالذات ، أيسر بكثير من صناعة المداد الملون ، لأنها لم تكن تحتاج إلى ألوان وأصباغ[5] .

وصنع الخطاطون الحبر الأسود من مواد مختلفة ، إلا أن أجود المداد كما يقول ابن مقلة : ما اتخذ من سخام النفط بعد أن ينخل ويصفى ويصب عليه الماء ، يضاف إليه شيء من العسل ومن الملح والصمغ العربي ، ومقدار من العفص ، ثم يوضع فوق نار حادة حتى يثخن ويوضع الكافور أحياناً لتطييب رائحته[6] .

---

1 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص132 .

2 ابن درستويه ، المصدر نفسه ، ص155 .

3 القلقشندي ، نفس المصدر السابق ، جـ 2 ، ص460 .

4 الزفتاوي ، المصدر نفسه ، 209 .

5 الحلوجي . عبد الستار ، المخطوط العربي ، مكتبة الصباح ، ط2 ، جدة ، 1989 ، ص40 .

6 ابن مقلة ، المصدر نفسه ، ص115 . ولمزيد من الإطلاع على الأحبار وطريقة صناعتها . ينظر ـ الجبوري . نفس المصدر ، ص123 .

والحبر المصنوع بهذه الطريقة له ميزات عديدة لا ترقى إليها الأحبار الحديثة ، ومنها لونه أسود قاتم ، وله قابلية على الاسترسال والمد دون انقطاع وهو ما يقلل من الاستمداد بسبب الصمغ العربي .

وإن الاسترسال والمد دون رفع القلم أو الاستمداد ، هي من شروط الخط الجيد ، لأن ذلك يعني إنجاز كتابة الحرف بجرة قلم واحدة ، ومن ميزاته أن لا يترك أثراً عند مسحه ، ويعد (اللطع) بواسطة اللسان ، أفضل طريقة لمسح الحبر إضافة للحك بالسكين والصوف الأبيض والشمع المسخن وللبان الممضوغ .

وإضافة إلى القلم والمداد ، فإن دواة الخطاط تضم ما يزيد على سبعة عشر جزءاً و أداة لا يمكن الاستغناء عنها ، مثل المقلمة ، والمحبرة ، والجونة ، واللائية ، والملواق والمرملة ، والمنشأة ، والمنفذ ، والمسقاة ، والمقط ، والملزمة ، والمفرشة ، والممسحة ، والمسطرة ، والمصقلة ، والمهرق ، والمسن والمزبر[1] .

1 لمزيد من التفاصيل عن هذه الأدوات واستخدامها ، ينظر ـ أمين . نضال عبد العالي ، دوات ومواد الكتابة في العصر العباسي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 1983 ـ وصالح ، المصدر نفسه ، ص209–212 .

المبحث الثالث

التراكيب في الخط العربي

1 ـ معنى التراكب وعناصره

يتضح معنى التراكب في فن الخط من خلال تراكب الحروف فوق بعضها أو تداخلها وتشابكها ، من أجل الوصول بها إلى ما يسمى في البداية بالنقوش الكتابية ، وتستوعب هذه النقوش عدداً أكبر من النصوص إذا ما قيست بالكتابات المنفردة فوق السطر[1] .

ويظهر التراكب في أبسط صوره ، (الشكل 12) عندما تنتظم الحروف فوق سطر الكتابة ، وتلتقي وتتصل مع بعضها بطريقة هندسية . ولا تتم هذه العملية لدى الخطاط بصورتها الصحيحة ، إلا بعد إتقان أشكال الحروف وقواعدها ، ومعرفة خصائصها من أجل الكشف عن إمكاناتها ، وقيمها كعناصر بنائية في اللوحة الخطية ، ويعني ذلك وضع الحروف بصورتها الفنية في الموضع والتسلسل المناسبين لتشكل عوامل وحدة فيما بينها .

وقياساً على ذلك ، فإن التراكب في اللوحة الخطية يعد مرحلة متقدمة لا يصلها الخطاط إلا بعد امتلاك أدواته الصحيحة واكتمال خبرته الفنية .

وتتصف الحروف العربية بمواصفات فنية عديدة ، تمكن الخطاط من كتابتها بصور عديدة ، والتصرف بها على أساس متنوع ، يؤدي من خلالها وظائف مختلفة ، وفي ذلك يقول كبير فلاسفة العرب الكندي[2] :

(فن الكتابة العربية من التصرف والتنوع ما لا يمكن في غيرها) .

وإن هذا التنوع قد مكن الفنان المسلم من ابتكار أشياء جديدة لا نظير لها في الطبيعة ، وشكل من الخطوط العربية ، تكوينات زخرفية لجأ فيها إلى التناظر

---

1 شاخت وبوزورث ، تراث الإسلام ، ترجمة محمد زهير السمهوري وآخرين ، جـ1 ، ط2 ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، 1988 ، ص412 .

2 الزفتاوي . نفس المصدر ، ص193 .

والتماثل والتكرار[1] ، فكانت هذه النتائج تؤدي دوراً بارزاً في العديد من منتجات الفن الإسلامي في العمارة والمعادن والخشب والنسيج والزجاج والمخطوطات .

2 ـ أنواع التراكيب ووظائفها

تتعدد أنواع الخطوط العربية حسب أشكالها الفنية ، وتتخذ تسميات عديدة كالنسخ ، والثلث ، والمحقق ، والتعليق ، والرقعة ، والديواني . . . إلخ ، ويمكن تصنيف هذه الخطوط ، وتحديد استخدامها الوظيفي في الكتب والسجلات والرسائل المختلفة ، فهي بذلك تؤدي دوراً في توصيل المعلومات والمعارف . إلا أن ظهور مفهوم اللوحة الخطية يمكننا من تقسيم هذه الخطوط إلى قسمين أساسيين هما :

أ ـ خطوط ذوات وظيفة لغوية

وتشمل الخطوط التي لايمكن تراكبها وتكتب بصورة منفردة ، إضافة إلى خطوط يجوز فيها الحالتين ، لتؤدي وظيفتها اللغوية الناتجة عن وضوح حروفها واتصال مقاطعها وانفصال كلماتها وعدم تشابكها خلال انتظامها على سطر الكتابة وتشمل هذه الخطوط ، النسخ والريحان ، والتوقيع ، والرقاع والتعليق ، والديواني ، والرقعة . وعلى الرغم من اشتراك هذه الخطوط في الوظيفة نفسها ، إلا إن لكل منها مواصفات فنية تحدد نوع الوظيفة فيستخدم النسخ في كتابة المصاحف لوضوح حروفه وسهولة قراءتها وتقلبها للشكل بصورة معتدلة تضمن قراءة الكلمات بصورة صحيحة (الشكل 13–أ) على التوالي :

أ ـ يمكن استخدام خط الثلث لأداء الوظيفة نفسها ، عندما يكتب على شكل أسطر منفردة .

ب ـ وليمنح الكلمات إبرازاً جلياً . واستخدام خط التوقيع ـ الإجازة ـ في منح الشهادات والإجازات العلمية ويؤدي وظيفة يشترك فيها خطي النسخ والثلث .

جـ ـ وبرز استخدام خط التعليق في كتابة الأشعار والمخطوطات الأدبية والفنية .

د ـ واستخدام الخط الديواني في السجلات الرسمية التي لا يرد فيها التزوير والتغيير .

---

1 علام . نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط ، دار المعارف ، القاهرة ، ب . ت ، ص212 .

هـ ـ أما خط الرقعة ، فيستخدم في الكتابة الاعتيادية السريعة . لقصر حروفه وصغرها وإمكانية إنجازها بوقت قصير وسهولة .

و ـ وينحصر شكل هذه الخطوط غالباً بخطين مستقيمين وهميين من فوق الحروف ومن تحتها ، إضافة إلى سطر الكتابة ، ويتوجب انتظام الحروف وتساوي الفراغات بينها .

وإجمالاً فإن الصفة المشتركة لهذه الخطوط هي سرعة إنجازها وقابليتها على المد ـ عدا الرقعة ـ وادائها لوظيفتها بيسر وسهولة .

ب ـ الخطوط ذوات الوظيفة الفنية

وتشمل الخطوط التي يمكن تراكبها ، وتكتب على أشكال مختلفة ، كأسطر منفردة ، أو ذوات حروف متداخلة ومتشابكة ، كما تكتب على أشكال مستطيلة أو مربعة ، أو دائرية أو بيضاوية أو مثلثة ، إضافة إلى أشكال تشخيصية ، كالزهور والطيور[1] ، وتؤدي هذه الخطوط وظيفتها الفنية إضافة إلى وظيفتها اللغوية وتشمل (الثلث ، وجلي الثلث ، والجلي ديواني ، والكوفي بأنواعه الزخرفية المتعددة . . الخ) ، وتساعد الصفات الفنية لحروف هذه الخطوط ، على إمكانية تشكيلها ، فهي ذات أشكال انسيابية ، ومرنة ، متعددة الصور ، رشيقة في أبدانها ، وتتقبل المد والقصر بسهولة ، ويمكن التصرف بها ضمن الأصول والقواعد .

وعلى الرغم من وجود التركيب واستخدامه في الخطوط الفنية المذكورة ، إلا أنه يبرز بأوضح صورة في خط الثلث الجلي ، الذي بدأ الاهتمام به على أثر ظهوره على جدران البنايات الأثرية وعرف اختصاراً باسم الجلي[2] ، في أواخر القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) ، حيث قام مصطفى الراقم بتحقيقه ، وأصل الخط هو قلم الثلث يكتب بصورة أعرض ، فإذا كان عرض القلم من 2–2,5 ملم يسمى قلم الثلث ، وإذا زاد قليلاً أصبح (ثلث مشبع) ثم يطلق عليه ثلث جلي إذا اتسعت مقاييسه عن المعهود .

إن اهتمام الخطاطين بخط الثلث وخاصة الجلي على امتداد تأريخه لم يكن أمر

---

1 درمان ، المصدر نفسه ، ص32 .

2 ويعني الكبير الذي ينتج عنه الجلاء أو الوضوح .

اعتيادياً ، فهو خط يتميز بكل المواصفات الفنية سالفة الذكر ، والتي تؤهله للاستخدام في اللوحة الخطية . وقد دأب الخطاطون المشغولون بهذا الخط في إبداع تراكيب جديدة ، تكون مشتملة على طبقتين أو أكثر من الحروف التي توضع فوق بعضها تبعاً لترتيب قراءتها في الجملة . وقد تكتب العبارة بعدة تراكيب مختلفة الأشكال والأوضاع .

وعلى الرغم من اجتهاد الخطاطين في الأشكال التي تتخذها هذه التراكيب إلا أنه يمكن إجمالها بالنماذج الآتية :

أولاً : تراكب السطر المزدوج

وهو أبسط التراكيب ، وفيه تنتظم الكلمات على شكل سطر مزدوج .تكون بالأساس من سطرين متداخلين (الشكل 14) ، حيث يبدو السطر الأعلى مركباً على السطر الأسفل بصورة من التداخل والتشابك ، ويستوعب هذا التركيب ضعف ما يستوعبه السطر المنفرد من الكلمات التي تنحصر بين السطرين الأفقيين الوهميين فتبدو كمستطيل منتظم لا زيادة في الفاته أو نقصان . وأهم ما يراعى في هذا النوع من التراكيب ، هو وضوح قراءة العبارة المكتوبة رغم تركيبها ، ولا يتم هذا الوضوح إلا في وضع الحروف في أماكنها الصحيحة دون تقديم أو تأخير ، وأن تتخذ تسلسلها الصحيح في النص .

وأجمل التراكيب المزدوجة هي التي تستقر حروفها الكبيرة والثقيلة (الملفوفة مثل ع ، ح ، والمعرقة مثل س ، ص ، ق ، ن ، . .إلخ) أسفل السطر ، بينما تكون الحروف الخفيفة (د ، ر ، هـ ، . . الخ) في أعلى السطر .

وتمتد الحروف المنتصبة والمنكبة والمستلقية من أعلى السطر إلى أسفله لتربط أجزاء الكتابة ، ولتكون وحدة إنشائية منسجمة .

ترتبط بعض أجزاء الحروف الملفوفة والمعرقة بخطوط وهمية ، تزيد من انتظام الكتابة وفي قوة تراكبها ، ويستخدم هذا التراكب في تزيين أعلى الجوامع ، وأساطين القباب ، على شكل شريط مستمر . ويجتهد بعض الخطاطين ، في الاستفادة من بعض الحروف الراجعة[1] ، في تقسيم هذا التراكب إلى قسمين متساويين أحياناً ،

---

1 مثل حرف الياء ، ولم يقتصر على استخدامها فقط ، حيث استخدم أحياناً الباء ، أو الداء ، أو الثاء .

دون التأثير على شكل الحروف وانتظامها مما يزيدها قوة وجمالاً ، ويساعد على استقرار التراكب الأفقي على امتداد الحروف المنتصبة ، وذلك لظهور العلاقة بين هذا الحرف الراجع وبين الامتداد الافقي لسطر الكتابة الوهمي . (شكل 15)

ويزداد حسن التراكب المزدوج عندما تستقر نهايات الحروف المعرقة فوق بعضها حتى لتبدو كأنها متصلة وغير منفصلة .

ثانياً : تراكب السطر الثلاثي

وهو شكل متطور عن السطر المزدوج في احتواء التراكب الأفقي على ثلاثة أسطر متداخلة ومتشابكة ، لتظهر في النتيجة كسطر واحد منسجم الحروف . وتبرز صعوبة هذا التراكب في طريقة معالجة تشابك الحروف الكثيرة دون التأثير على أشكالها الفنية وقواعدها . كما تظهر صعوبة القراءة في هذا التراكب بسبب تداخل الكلمات مع بعضها ، ويستوعب هذا التراكب ضعفي ما يستوعبه السطر المفرد من الكلمات ، وتطول الحروف المنتصبة والمنكبة والمستلقية لكي تشغل عرض التركيب من اعلاه إلى أسفله ، وتبدو فيه الحروف رشيقة ومزدحمة . تتشابه خصائص هذا التراكب مع خصائص تراكب السطر المزدوج ، إلا أنه يندر استخدامه إلا في اللوحات الخطية ، كما أنه يخضع لامكانية الخطاط واجتهاده . (الشكل 16)

ثالثاً : تراكب الأشكال الهندسية

وهي أكثر التراكيب الفنية التي يجتهد بها الخطاطون من أجل إبراز مهاراتهم وإمكاناتهم ، وتعتبر هذه التراكيب قمة ما وصل إليه الخط العربي في إنجاز اللوحة الخطية بخصائصها الفنية ، وهو في الوقت نفسه ، أصعب مرحلة يصلها الخطاط المتمرس .

والمقصود بالأشكال الهندسية ، هو شكل الخط الخارجي لمجموع الحروف والكلمات التي تحويها الجملة ، فتبدو بعض اللوحات على شكل مربع ، أو مستطيل أو دائري أو بيضي ، وأحياناً تأخذ شكل المثلث . غالباً ما تحتوي هذه الأشكال نصوص قرآنية ذات كلمات معدودة ـ آيات قصيرة ـ . (الأشكال 17 ، 18 ، 19)

وفي هذه التراكيب يتم التركيز على الجانب الفني للوحة إذ إنها تحتاج إلى مهارة كبيرة في طريقة توزيع الحروف ووصلها وتسلسلها ، وتبرز مهارة الخطاط من خلال تطابق الحروف المتشابهة والمتكررة ، مثل عراقات الحروف ، وكؤوسها والحروف الملفوفة ، ورأس الواو والفاء ، والقاف ، إذ يضيف هذا التكرار التطابق تناغماً ووحدة في اللوحة الخطية ، كما تحتاج إلى معالجة الفراغ فيها لاستقرار توازنها وانسجامها ، عن طريق توزيع الحروف بصورة منتظمة ومتساوية على مساحة اللوحة . (الشكل 20)

وقد يجد المشاهد صعوبة في قراءة بعض من هذه التراكيب أكثر من التراكيب الأخرى لسببين أساسيين ، السبب الاول هو عدم تحديد بداية لجملة ونهايتها بوضوح كما في التراكيب ذوات الاتجاه الأفقي ، حيث تبدأ الكتابة من اليمين إلى اليسار . أما السبب الثاني : فهو تركيز الخطاط على الجانب الفني للوحة ، والاجتهاد في معالجتها ، ويتضح ذلك من خلال التصرف في انشاء الحروف بصورها المتعددة ، وبالتالي يفقد النص أهميته اللغوية ، ليحول اللوحة إلى شكل فني بحت .

قد يقوم الخطاط أحياناً بوصل حرف بآخر لا يتصل به خلافاً لقواعد الاملاء ، وأن يرسم الحروف بشكل يخالف المألوف من أجل أن يخرج بتركيب جميل . (الشكل 21)

وأحياناً يشترك حرفان أو أكثر في شكل واحد ، أو أن جزءاً من حرف معين ينطبق في شكله تماماً على جزء من حرف آخر مختلف ، مثل رأس الواو والفاء والقاف والخاء ، وعراقة الياء والصاد والنون والكاف . فتعطي الانطباع باستمراريتها وامتدادها وتشابكها[1] . (الشكل 22)

ويتجلى التوازن في الخط العربي بأفضل صورة ، باللوحات الخطية المتعاكسة الحروف[2] (الشكل 23) وفيها يتحقق التناظر بجميع الحروف ،

---

1 درمان . المصدر نفسه ، ص32 .

2 وتعني الأشكال المتناظرة ـ ذات المرآة ـ بحيث يكون الجانب الأيمن مطابقاً للجانب الأيسر المعكوس .

ويبدو اتصال العراقات والكؤوس في هذه التراكيب أكثر أهمية من أي من عناصرها كما يؤدي توزيع حروفها المنتصبة أهمية في إيقاعها وتوازنها وامتدادها العمودي ، ويعمد الخطاط إلى إرسال الحروف المعرقة ، والكاف المبسوطة ، من أجل ملء الفراغ الكتابة ، كما تكتب حروف العين والجيم بصورة ملفوفة من أجل إضفاء الحركة على التراكب ، وزيادة استقراره في الوقت نفسه . (الشكل 18)

ولهذه الأشكال محاورة أساسية وثانوية ، أفقية وعمودية كما تؤدي الخطوط الوهمية في العلاقات الإنشائية بين عناصرها ، وفي خلق تكوين فني يعطي للحروف وضوحها ، فهو يحدد مستوياتها وميلانها وخصائصها المشتركة مع العناصر الأخرى .

رابعاً : التراكيب التشخيصية

وهي التراكيب التي تحتوي نصوصاً مختلفة ، وتكون على أشكال مرسومة لا تظهر تفاصيل رسمها وإنما خطوطها الخارجية أو الاساسية فنجدها على أشكال وجوه آدمية ، أو طيور ، أو زهور ، أو أثمار ، أو حيوانات . (الشكل 24)

وترجع لجرأة الخطاط في البحث عن أشكال جديدة غير مألوفة تبرز مهارته وقدرته على التصرف بالحروف في أشكال يبتدعها والتراكيب الجيدة ، من هذا النوع ـ تسير على نهج التراكيب السابقة نفسها بطريقة تضعف من حروفها أحياناً ، متجاوزاً قواعدها المألوفة وهو ما يفقدها قيمتها ويجعلها أقل مرتبة من التراكيب الأخرى من الناحية الفنية ، وصعبة القراءة من الناحية الأخرى .

ويراعى الخطاطون في كل أنواع التراكيب ، أن لا يقع لفظ الجلالة أسفل التراكب لقدسية ومكانته ، وغالباً ما يكون في أعلاه .

خامساً : تراكيب خاصة

وهي لوحات خطية تكتب عادة بخط الثلث الجلي ، وتنزع نحو الخروج على النماذج التقليدية السابقة في التركيب ، بالاستفادة من إحدى خصائص الحروف التي يحويها النص ، بواسطة تغيير نسب بعض الحروف من أجل تأكيد لغة الشكل

من ناحية ، والمعنى الذي تحتويه من ناحية أخرى .

أما لغة الشكل ، فتعطي الدلالة على أن هناك قصداً واعياً في معالجة عناصر اللوحة الخطية ، لأن تكرار الحروف في إيقاع زخرفي متساوي الأبعاد (الشكل 25) ، أو بأبعاد مختلفة ، تأكيد على أسس فنية ذات تأثير بصري ، يجعل من هذه العناصر ذات سيادة أو هيمنة على بقية أجزاء العمل الفني ، كما تضفي عليها طابعاً مركباً يوحى بالاتجاه ويولد عمقاً في الشكل . (الشكل 26)

وهذه التراكيب هي الاكثر أهمية في معالجة الشكل الفني ،كونها تضيف طابعاً تعبيرياً إلى جانب قواعدها وتكوينها الفني ، وتمثل اجتهاداً واضحاً في بناء اللوحة الخطية ، (الشكل 27) ، كما تبرز الجانب الجمالي للحروف بالاستفادة من خصائصها الفنية في الانتصاب والانكباب والتدوير والتسطيح (الشكل 28) ، حتى تستغني هذه الحروف أحياناً عن الشكل (الضمة ، الفتحة ، الكسرة . . . الخ) من أجل الإبقاء على وضوح هذه الخصائص .كما يتم أحياناً الكتابة بقلمين مختلفين لإبراز بعض الحروف ، والاستفادة من خواصها الفنية (كأس مثلاً) في احتواء النص (الشكل 29) . أو معالجة الحروف ذات القابلية على المد بتقاطعها مع بعضها لتكون أشكالاً هندسية ذات تأثير واضح في النتيجة النهائية للوحة الخطية . (الشكل 30)

ومن التراكيب الخاصة المميزة التي اتخذت استقراراً في الشكل هي (الطغراء) ، وتكتب عادة بخط الثلث ، وتحتوي على اسم السلاطين العثمانيين ـ بمثابة التوقيع ـ ، إلا أنها بعد ذلك احتوت على العديد من الآيات القرآنية والنصوص المختلفة . وتتجلى الحركة والتوازن والتكرار والوحدة بأفضل صورها ، مقارنة بأنواع التراكيب الخطية . (الشكل 31)

3 ـ الشكل

ويشمل العلامات (الفتحة ، والضمة ، والكسرة ، والتنوين ، والمدة ، الصلة ، والهمزة) ، إضافة إلى رموز الحروف المهملة[1]. (الشكل 32)

---

1 وهي الحروف غير المعجمة (الغير المنقوطة) وتوضع الرموز تحتها أو فوقها (أشكال صغيرة من أصل الحرف) للتمييز بينها وبين الحروف المعجمة .

وقد وضعت هذه العلامات بادىء الأمر للمحافظة على النحو في ضبط الكلمات وتقييدها لتؤدي المعنى الصحيح المقصود منها وفقاً للغة العرب الصحيحة[1] ، وتطورت هذه العلامات مع تطور الخط العربي ، وتعددت أشكالها وأصبح لبعض الخطوط علامات خاصة بها ، بينما بقيت بعض الخطوط بدون هذه العلامات .

وبرزت وظيفة جديدة لها عندما أصبحت جزءاً مهماً من الكتابة في بعض الخطوط وهي تزيين الكتابة ، وضبط بنائها الفني وأضيفت إليها رموزاً تمثل حروفاً صغيرة توضع تحت الحروف المهملة أو فوقها .

ومن الملاحظ أن الشكل يكثر استخدامه مع الخطوط ذات الحروف الكبيرة الأبعاد وذلك تلافياً للفراغات الناتجة عن سعة هذه الحروف ، فتقوم هذه العلامات بملء الفراغ وزيادة قوة التكوين في الخطوط ، وتساعد على التماسك أجزائه ، حتى لتبدو كأنها كتلة واحدة ، وهذا ما يتوخاه الرسام في اللوحة ذات البعدين ويتوخاه النحات في الفضاء الكائن حول عمله . بينما يقل استخدام العلامات في خط النسخ لتقتصر على الأساسية منها وتنعدم في خطوط الرقعة والديواني والتعليق .

وكان المتبع قديماً أن لا يترك مكان كبير للعلامات والرموز ، ويرجح أن تكون الأرضية خالية ، وعند وضع الإشارات ، كان يستخدم لها قلم آخر يساوي عرضه ثلث القلم المستخدم في رسم الحروف نفسها ، أو يساوي الربع منه على الأكثر ، ويسمى (قلم الحركات) . ولم يكن من الجائز أن تكتب بقلم الخط نفسه إلا في بعض الأشكال ، مثل الفتحة التي تسمح بالاستطالة ، والضمة أحياناً وكذلك علامات الجزم ، وإشارة التنوين ، ويكون هدف ذلك إملاء فراغ معين من أجل خلق موازنة مع حروف التركيب[2] ، وخلق إيقاع مختلف نتيجة اختلاف نسيج الحروف الأخرى في العرض والتكوين .

---

1 الكردي ، المصدر نفسه ، ص75 .

2 درمان ، المصدر نفسه ، ص32 .

ويعمد بعض الخطاطين إلى استخدام العلامات والرموز بكثرة[1] وبشكل مبالغ فيه ، لمعالجة خلل في تركيب اللوحة الخطية ، وهذا ضعف فيه ، كما هو ضعف أيضاً ، كتابة الشكل والرموز بقلم يزيد عرضه عن المعتاد في (قلم الحركات) ، فتبدو كبيرة الحجم . ولا يفضل الاعتماد على الشكل اعتماداً أساسياً في معالجة التركيب وإنما تحقيق ذلك في صحة أوضاع الحروف وإنشائها .

4 ـ التوقيع

إن شكل التوقيع المركب والذي يحتوي على اسم الخطاط وإمضاء على اللوحة الخطية التي انجزها إنما هو ابتكار الخطاط مصطفى الراقم ، الذي طوره بعد عام 1225هـ/1810م كما يبدو على لوحاته الخطية ، وسار على طريقته الخطاطون بعد ذلك . وكانوا من قبل يكتبون أسماءهم على شكل سطر أفقي منفرد الكلمات . (الشكل 33)

ويبدأ الامضاء بكلمة (كتبه)[2] ، وينتهي باسم الخطاط أو الكاتب الذي كتب اللوحة ، وله امتداد إلى الأعلى أو إلى الأسفل على السواء ، ولا توضع نقاط على الحروف أحياناً ، ومنهم من وضعها لأجل ملي الفراغ ومنهم من اكتفى بذكر الاسم فقط[3] .

ويعتني الخطاطون بتواقيعهم ، فيفردون لها تصميماً خاصاً متميزاً يعكس

---

1 ونتيجة المبالغة في وضع العلامات والرموز ، ومن أجل تماسك التركيب ، فقد وضع العديد من الخطاطين علامات لا علاقة لها بالنص من الناحيتين اللغوية والفنية ، وأحياناً وضعوه في غير موضعها . كما أن نقاط الحروف جزء من الحرف ولها مكان محدد ، فإن الشكل إذا تغير موضعه . ـ الباحث ـ .

2 ويشترط في استخدام هذه الكلمة مع اسم الخطاط ، أن يكون مجازاً في الخط من أستاذه ، الذي يحتاج غالباً إلى مصاحبته زمناً طويلاً يتعلم خلالها قواعد الخط وأصوله ، فهو لا يكتب لوحة خطية أو يوقع عليها بـ (كتبه) إلا بعد حصوله على شهادة معلمه ، ويستخدم الخطاطون كلمات أخرى مثل (مشقه ، وسوده ، ورقمه) . وفي ذلك يقال : (الخط مخفي في تعليم الأستاذ ، قوامه في كثرة المشق ، ودوامه على دين الإسلام) .

3 في حديث مع المرحوم الخطاط حامد الأمدي ـ استانبول ـ 14 تموز 1977 ووردت في درمان . المصدر نفسه ، ص37 .

أسلوبهم وطريقتهم في الكتابة ، ويتعمدون فيه الوضوح وصحة تراكبه ، ويخصصون له موضعاً ـ يقع غالباً ـ أسفل اللوحة ، ليشكل جزءاً منها ، وبعض هذه التواقيع لو حذفت من موضعها لتركت فراغاً ، لتعمد الخطاط اشراك توقيعه في بنية اللوحة الخطية وعده أحد عناصرها (الشكلين 19 ، 20) وتبلغ لوحات كبار الخطاطين من الجودة ، والاتقان ، وتفرد خصائصها الفنية ، والأسلوبية ، مما يمكن المتمرس من معرفة كاتبها دون الرجوع إلى توقيعه ، برغم الصعوبة الكبيرة التي تكمن في كون الخط العربي يخضع لقواعد واحدة .

ويوضع إلى جانب التوقيع السنة الهجرية لانجاز اللوحة ، الذي يمكن بواسطته قياس تطور الخطاط وتغير أسلوبه وحصر أفضل الأعمال التي انجزها في تاريخ معين .

5 ـ الأعمال الخطية

وفضلاً على أشكال التراكيب الواردة ، فقد توارث الخطاطون أعمالاً خطية ذات أشكال مستقرة نسبياً يمارسونها ، ويكتبها المجيدون منهم ومن أبرز هذه الاشكال :

1 . القطع الخطية

ويتضح من تسميتها إنها عبارة عن قطع ورقية صغيرة ، تكتب بالاتجاه الأفقي لا تتجاوز ابعادها 50 x 35 سنتمتراً ، تحتوي على خطوط محددة هي الأقلام الستة على شكل ثلاثة ازواج ، ويرتبط طرف الواحد منها بالآخر ، فيرتبط الثلث بالنسخ ، والمحقق بالريحان ، والتوقيع بالرقاع .

ويكتب الأول من كل زوج بقلم يزيد عرضه عدة مرات على عرض الثاني ، فيكون السطر الأول بخط الثلث ، بينما تكتب الأسطر الأخرى بالنسخ ، تكون غالباً إما مائلة أو مستوية ، وتشغل مساحة أقل طولاً من مساحة الثلث ـ متوسطة إياه ـ ويحيط بجانبي النسخ زخرفة ملونة[1] .

---

1 درمان ، المصدر نفسه ، 35 نقلاً عن :

Turkish Calligraphy Art - The Kita Ligi Mec. Istanbul November, 1980, No. 31, p.32-35.

وليس ضرورياً أن تكون أسطر مكملة النص أو المعنى لعبارة خط الثلث وقد يضاف سطر آخر من الثلث في أسفل اللوحة ـ تحت النسخ ـ وتنطبق هذه الأصول على الأزواج الأخرى من المخطوط ، المحقق والريحان ، أو الوقيع والرقاع[1]. (الشكل 34)

2 . المرقعات (الأضمامات)

وتطلق في فنون الكتاب على المجاميع التي تضم القطع الخطية المتعددة اسم (مرقعات) ووضعت بأنواع الخطوط التي كتبت بالأقلام الستة الواردة ، وعلى شكل أزواج ثلاثة أيضاً .

وعند استخدام النسخ والثلث تتعاقب أسطر الثلث مرتبطة ببعضها من حيث المعنى من قطعة إلى أخرى ، وكذلك تستمر أسطر النسخ من قطعة إلى أخرى مكملة المعنى أيضاً (الشكل 35) . كما يستخدم في المرقعات أيضاً خط التعليق ، عندما يكون على شكل منظومات شعرية في أربعة أسطر ـ مائلة في الغالب وتكتمل القطعة الأخرى . ويجوز جمع المرقعات التي كتبها خطاطون مختلفون في مرقعة واحدة[2] .

3 . الحلية

وهي لوحة خطية تكتب عمودياً لنص محدد يتضمن أوصاف النبي محمد ﷺ . وقيل : بأن أول من كتبها الحافظ عثمان ، في أواخر القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي ، وتبارى الخطاطون في إتقانها وزخرفتها ، وعدت نموذجاً متميزاً يكتبه أغلب الخطاطين . تتكون من أسطر عديدة تكتب بالثلث والنسخ عادة (الشكل 36) أو التعليق (الشكل 37) وفيما يأتي الأجزاء التي تتكون منها الحلية : (الشكل 38)

1 . المقام الاول : وهو مخصص لكتابة البسملة بخط الثلث وتكتب أحياناً بخط المحقق .

---

1 درمان ، المصدر نفسه ، ص 35 نقلاً عن مؤلفه :

The Murkkaad Album Calligraphy, No. 32, p. 40-43.

2 درمان ، المصدر نفسه ، ص 36 .

2 . السرة : وهو القسم الأكبر من نص الحلية التي تتضمن أوصاف النبي محمد ﷺ ، وتكون إما على شكل دائري أو بيضية وأحياناً مربعة .

3 . الهلال : وهو شكل يحيط بالسرة الدائرية فتستقر داخله ، ويزخرف عادة بألوان مختلفة ويذهب أحياناً .

أما الأجزاء (4 ـ 5 ـ 6 ـ 7) تتضمن أشكالاً دائرية صغيرة في أركان أربعة حول السرة ، يكتب فيها أسماء النبي عليه السلام ، أو أسماء الخلفاء الراشدين .

8 . الآية القرآنية : وتكتب تحت الهلال في شكل مستطيل أفقي ، تتضمن الآيات القرآنية التي نزلت بحق الرسول ﷺ وأكثرها وروداً ﴿وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين﴾[1] ، ﴿وإنك لعلى خلق عظيم﴾[2] .

9 . الذيل : وهو الجزء الأسفل من الحلية ، ويمثل استمرار لنصها في أوصاف النبي ﷺ ، ويطلق عليه أحياناً قسم الدعاء ، وعند نهايته يضع الخطاط اسمه وتاريخ الفراغ من كتابة الحلية .

10–11 : ويطلق عليها الكرسي ، أو الأبط التي تماثل القطع الخطية وتشغل عادة بالزخارف المذهبة الملونة .

4 . قطع التسويد

وهي التي تلجأ إليها بصورة مستمرة للتمرين والممارسة وللاحتفاظ بمستواه وقدرته الدائمة على الكتابة ، فيكتب في الورقة حروفاً وكلمات ، وبعض آيات القرآن الكريم ، أو مأثور القول ، أو غيرها ، ثم يعيد كتابة الحروف التي تحتاج إلى تصحيح ، ويفعل ذلك من جهات مختلفة من خلال إدارته الورقة حول جهاتها الأربع ـ دون الاهتمام بتراكب الحروف أو تلاقيها ـ حتى تمتلىء في النهاية بالعديد من الحروف والكلمات ويتحول لونها إلى السواد من كثرة جريان القلم فوقها ، وتسمى عملية الكتابة في قطع التسويد بـ (المشق) ، وعليه فيذيل الخطاط هذه المسودات بعبارة مشقة فلان ، أو سودة فلان . (الشكل 39)

---

1 سورة الأنبياء ، الآية : 107 .

2 سورة القلم ، الآية : 4 .

وإذا تحاشى الخطاطون تراكب الحروف والكلمات فوق بعضها عرفت كتابتهم بكونها تمريناً ، وتعد قطع التسويد والتمرين ، أحد المصادر التي يلجأ إليها الخطاط للبحث فيها عن تراكيب ومفردات جميلة وجديدة ليستعين بها في لوحاته الخطية .

5 . العلاقات الانشائية في التراكب

تسهم عناصر متعددة في بناء العلاقات الإنشائية للتراكب ، ويكون للخطاط الدور الأساسي في تنظيمها ، كما تؤدي جوانبه الذاتية ، تأثيراً في إخراج هذا التراكب بصورته النهائية .

لا يكتب الخطاط نصّاً ويجوده ، ما لم يتأثر به ، وهو يختاره بصورة دقيقة لوضوح معناه فيشكل خطاباً مباشراً ومؤثراً ، ووسيلة اتصال مع الآخرين يؤثر فيهم ويدعوهم إلى الاعتقاد به . ولما كانت أغلب النصوص التي يتعامل بها الخطاطون هي آيات من القرآن الكريم ، وأحاديث نبوية شريفة ، وحكم ، وأمثال ، من مأثور القول ، يسقط الخطاط ذاته في التعبير من أجل تجسيد تلك المفاهيم ، والدعوة إليها من خلال صياغتها بصورة فنية .

إن العلاقة الوجدانية التي تنشأ بين الخطاط ولوحته . منذ البداية تجعله يبذل الكثير من الوقت والجهد والقلق في سبيل إخراجها ، والمحاولة للوصول بها إلى الكمال .

فهو يبدأ باعداد مخططات أولية لتوزيع الحروف ، وتحديد أماكنها ، واختيار أفضل أوضاعها ، ليتم التمرين عليها بقلم ذو عرض مناسب في مسودات متعددة ، قد يرجع إلى بعضها لتكون نموذجاً في اعداد لوحته النهائية .

ويكون اتجاه تركيب الحروف وتسلسل النص من أسفل اللوحة إلى أعلاها ويمكن تعليل ذلك كما يأتي :

1. إن أشكال الحروف العربية إجمالاً ، تكون أكثر استقرار على قواعدها من بقية أجزائها ، وهذا يعني أن إضافة وتركيب أي حرف فوقه وليس تحته .

2. إن الفراغ الحاصل فوق الحرف يساعد على احتواء الحروف الصغيرة بصورة تركيبية ، بينما عدم وجود فراغ تحت الحرف لا يساعد على ذلك .

3. إن بناء اللوحة الخطية قد يستمد طريقة إنشائها من طريقة الإنشاء المعماري التي يتجه من الأسفل إلى الأعلى وهي حركة الموضوع في اللوحة الخطية . (الشكل 18)

وأولى الطرق التي استخدمها الخطاطون ، في كتابة لوحاتهم هي الطريقة التقليدية في استخدام قلم القصب والحبر الأسود ، والكتابة المباشرة على الورق الأبيض أو الأسمر . وتطورت هذه الطريقة عندما زاد الاهتمام باللوحة الخطية ، فصار يخصص لها مزيداً من العناية والاتقان .

وشرع الخطاطون يكتبون الخطوط بمادة الزرنيخ الأصفر على ورق أسود أو ورق غامق اللون ، لأن تصحيح الخطوط المكتوبة بالزرنيخ أيسر وأسهل ، ويتم عن طريق مسح الجزء المراد تصحيحه بالمداد الأسود وإعادة كتابته مرة ثانية ، ثم يجري تخريم جوانب الحروف والإشارات بثقوب متلاحقة بالإبرة ، فإذا وضعت قبل عملية التخريم هذه عدة طبقات من الورق ، وتحت الكتابة الأصلية ، نفذت إليها من خلال الثقوب .

ويمكن الحصول بالتالي على عدد من القوالب لذلك الخط ، فإذا شاء الخطاط اعداد نسخة من ذلك الخط بمداد الذهب وضع القالب فوق المقوى ذي اللون القاتم من (الأسود أو الأخضر ، أو اللاوزدي ، أو البنفسجي الغامق) ثم يمرر فوق الثقوب قطعة قماش ملوثة بمسحوق الطباشير حتى تظهر معالم الخط على الورق ، ثم يقوم بتعقيب نقاط الطباشير الدقيقة ، فيمر بها بالفرشاة المغموسة في مداد الذهب ، ويملأ بعدها داخل الخطين بدقة .

وتعد النماذج المكتوبة بالمداد الأسود بالطريقة نفسها التي يستعاض فيها بمسحوق الفحم الأسود بدلاً من الطباشير الأبيض ـ لغرض ظهوره على الورق الأبيض ـ ثم يجري تعقب حبيبات الفحم بقلم دقيق[1] .

---

1 درمان ، المصدر نفسه ، ص35 .

6 . تهذيب الخط

تظهر القيمة الفنية للحرف أثناء عملية الخط من خلال جرة القلم الواحدة المباشرة ، وتبقى عادة بعض مواقع الحروف وأجزائها واتصالاتها بحاجة إلى اصلاح[1] أو اكمال ، مثل تراويس الحروف أو استداراتها أو عراقاتها ، فيكمل الخطاط برأس القلم الرفيع (السن الأيمن) ما يحتاج اكماله وقد يبالغ البعض في هذا الإصلاح فيشمل جميع أطراف الحروف وأجزائها فيفقدها بذلك قيمتها الفنية ويحولها من حروف مخطوطة إلى حروف مرسومة .

ويبرز هذا التشويه ، في بدايات الحروف ، وأعناقها ، واستداراتها . وتعد هذه العملية ، ضعفاً في اللوحة الخطية ، إذا لم يتم السيطرة عليها بعناية فائقة . ويقوم الخطاطون المتمرسون بإجراء عملية التهذيب دون المساس بشكل الحرف ، ويمكن التمييز بين التي أجريت عليها عملية التهذيب ، وبين التي لم يجر عليها شيء . وذلك بملاحظة زيادة عرض بعض الأجزاء الدقيقة من الحروف مثل التراويس أو اعناق الحروف وعيونها أو نهايات العراقات .

إن قوة التركيب وجماله يعكس بصورة مباشرة مقدار التنظيم الذهني للخطاط ورؤيته ، ومقدرته على جمع العناصر بتوليفة متوافقة محكمة تحس من خلالها إنها أصبحت جزءاً من كيان كاتبها وأسلوبه ، بل توضح طريقة تفكير في معالجة اللوحة الخطية .

إنه ليس الإتقان فحسب ، وإنما المعرفة والخبرة العميقة بخصائص الخط العربي وإمكاناته الواسعة .

1 وتبرز هذه العيوب نتيجة سوء قط القلم ، أو عدم جودة الورق ، أو الحبر ، فتظهر أطراف الحروف وحافاتها غير مكتملة وغير متقنة . ـ الباحث ـ .

المبحث الرابع
الخصائص الجمالية

1 ـ مبدأ الجمال

تتباين الآراء في ماهية الجمال . . . هل هو المثل الأعلى ؟ . أم هو الحقيقة المستنبطة من مجال الخاص والعام . أم هو اندماج وتنافس بين مبدأ الموجود في المثال والصورة .

هل هو المحاكاة لجسم الإنسان بالتسامي والاختيار ؟ هل هو الطبيعة أم الإضافة إلى الطبيعة ؟ كما تراها الشخصية (ذاتية الإحساس) ؟ .

عموماً إن الجمال شقيق الخير ـ باعتبار أنه يدخل في التكيف بالخير وبصفته إعداداً لعلم الأخلاق ، أي أن الشيء الجميل شيء نافع .

ويصعب الوصول إلى تعريف نهائي ومستقر للجمال ، وفي ذلك يقول (كانت) في الشيء الجميل :

(بأنه لا يقبل التعريف ، وحكمه حكم الكائن ، والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى غير موجودة) .

فإذاً الشيء الجميل لا يعرف ، وعلى الرغم من ذلك (فإنه الشعور الذي يبعث به إلينا النجاح الكامل للفن في مهمته)[1] .

وللتوصل إلى هذا الشعور يتوجب إدراك خصائص العمل الفني ، حيث يقسم فلاسفة الفن العمل الفني إلى قسمين :

الأول فن المحاكاة ، والثاني فن اللامحاكاة ، ويعبر عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير ، أما اللامحاكاة فيعبر عنها بالتزيين .

---

1 برتليمي . جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز وزميله ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1970 ص5 ، 7 .

ويقول اشبنجلر : إن أي فن من الفنون هو لغة للتعبير ، وهذا التعبير يتجه إلى الذات وقد يتجه إلى الغير ، وإن الدافع إلى التقليد هو وجود الغير ، وهو ما يضطر الذات إلى المشاركة في تطور هذا غير المجاور .

أما التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية وكيانها المستقل المطلق .

وبهذا نجد أن التقليد يساير الحياة ويتابع الحركة فيها ، ولهذا يحتوي طابع الزمان ، فهو يرتبط بمدة زمنية حدثت في وقت ما وانتهت (الولادة والممات) .

أما التزيين فقد خلا من الزمان نهائياً ، واستحال إلى امتداد ، واكتسب صفة الثبات ، وعلى هذا الأساس فإن لكل عمل تقليدي ، بداية ونهاية لأنه يجري، مع الزمان ، بينما التزيين لا يعرف غير البقاء والاستقرار[1] .

وهكذا فإن المحاكاة واللامحاكاة والتقليدي والتزييني والعضوي والهندسي ، إنما كلها تعبيرات عن نمطين أساسيين من أنماط التعبير الإنساني مرتبطة أشد الارتباط بموقف الفنان ومجتمعه إزاء البيئة التي يعيشها ، ولكل من هذين النمطين قيمها الفنية الخاصة .

ويمكن تحديدهما بالمخطط الآتي :

الفن:
- محاكاة ـ تقليد أو تعبير ـ يتجه إلى الذات أو الغير ـ يساير الحياة
- لا محاكاة ـ تجريد أو تزيين ـ كيان مستقل ـ

فالأول فيه طابع الزمان ـ له بداية ونهاية ـ يؤدي إلى معنى .

والثاني فيه ثبات وامتداد ـ له بقاء واستقرار ـ يتصل الحدس .

2 ـ الجمالية في الفن العربي الإسلامي

يرى الجاحظ بأن الجمال لدى العرب القدماء ، يعني التمام والاعتدال، وفي

---

1 الالفي . أبو صالح ، الفن الإسلامي ـ أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط2 دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص75 .

هذا يقول : (وأنا مبين لك الحسن ، وهو التمام والاعتدال ولست أعني بالتمام تجاوز مقدار الاعتدال ، كالزيادة في طول القامة ، وكدقة الجسم ، أو عظم الجارحة من الجوارح أو سعة العين أو الفم ، مما يتجاوز مثله من الناس المعتدلين في الخلق ، فإن هذه الزيادة متى كانت فهي نقصان من الحسن وإن عدت زيادة في الجسم . . . وكل شيء خرج عن الخلق في حد ، حتى الدين والحكمة اللذين هما أفضل الأمور فهو قبيح مذموم)[1] .

أما الاعتدال فيعني به وزن الشيء لا الكمية ، والوزن هو الاستواء في تركيب الأجزاء بصورة متناسبة لا يشذ بعضها عن بعض ، وفي هذه الرؤيا تتجسد النظرة إلى الجمال ، فهي الصورة المعتدلة التامة ، ولكنها في الوقت نفسه لا تخضع إلى مقاييس مطلقة ، وإنما تختلف باختلاف البيئة والزمان ، وتبقى متصلة بالمفاهيم التي استمدها الانسان من الطبيعة وتوازنها . لقد أدى ذلك إلى تقسيم الجمال إلى جمال طبيعي وجمال فني لا يخضع أحدهما لمقاييس الآخر .

ويندرج الفن العربي الإسلامي بصورة عامة ، ضمن فنون اللامحاكاة ويكسب من تأثير الإسلام الحاسم خصائصه الأساسية ، وهي السمة التي كانت لها فتنة جمالية بعيدة الأثر على الناظرين من داخل العالم الإسلامي وخارجه ، وكان هذا الأثر ، أحياناً ، عاملاً مميزاً ومشتركاً وجه كل الفنون التي شهدتها المنطقة الإسلامية الواسعة[2] .

ويعتمد التعبير الجمالي في الفن الإسلامي ، على مقولات واضحة هي ، الرقة والوقع اللطيف ، والنظافة ، والصفاء ، والصقل ، والمتانة ، في حين لا توجد مصطلحات مثل (غير متناسق) أو (لا تماثلي) أو (فج) والتي تعبر عن ضآلة العمل الفني .

وفي ذلك يقول جمال الدين الرومي :

---

1 الجاحظ . أبو عثمان عمر بن بحر ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ج2 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1964 ، ص162 ، 163 .

2 شاخت وبوزورث ، المصدر نفسه ، ص420 .

(كل ما كان جميلاً رائق الحسن فقد صنع من أجل الإحساس السليم الذي يدركه ويتذوقه)[1] .

فالتناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين هذه الخصائص تتوفر في كل أعمال الفن الإسلامي ، الأمر الذي يحملنا على عدها أهم الصفات الإسلامية .

وهذه الصفات التي يتميز بها الفن الإسلامي جعلته يبتعد عن تعقدات ومصاعب الحياة البشرية واحباطاتها ، ومظاهر تعاستها ، بطريقة يمكن أن توصف بالوقار ، والفرح في آن واحد ، بأشكال ذات لغة شفافة ، نجحت في جعل المشاهد يتأمل بدهشة ، وهذه القدرة هي التي تعطي للفن الإسلامي طابعه الخاص الفريد .

3 ـ الجمالية في الخط العربي

بدأ الخط العربي كوسيلة لنقل العلم والمعرفة بشتى جوانبها ، واستخدم في كتابة القرآن الكريم ، ومنه اكتسب صفته القدسية ، التي جعلت الخطاط ينطلق لتجويد حروفه ، وتحسينها ، من أجل الوصول بها إلى الكمال ، وصبح الخط فن غايته الكمال ، انطلاقاً من نظرة الفلسفة الإسلامية إلى الإتقان والكمال كمرادفين للجمال أو كشاهد أول عليه ، وفي ذلك يقول الإمام الغزالي :

(كل شيء ، فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له ، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو غاية الجمال . . والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة تركيبها وحسن انتظامها ولكل شيء كمال يليق به ، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به)[2] .

ولم تتضح الخصائص الجمالية في أول عهد الكتابة ، لضعف الاهتمام بها . حتى شبهت الكتابة النبطية القديمة بقطع حجارة جامدة ، خالية من الحياة . تطورت أشكال الخطوط وتهذبت صورها ووضعت قواعدها ، وزادت على

---

1 شاخت وبوزورث ، المصدر نفسه ، ص415 .

2 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص233 .

ذلك ، بحيث أن العديد من الكتابات تحولت إلى نقوش تتضمن رسائل رمزية كانت مفهومة من كل المسلمين حتى ولو كانت تكتب بحروف معقدة صعبة القراءة ، وذلك لأن هذه النقوش التي تكونت من الحروف العربية ، اكتسبت صفة التبجيل ، لكونها أداة التعبير عن القرآن ، فهي تثير في النفس أصدق مشاعر التوقير والإجلال . وتجعل الناظر إليها يشعر بأنه عضو ينتمي إلى الأمة الإسلامية . ومن هنا يمكن أن يكون للكتابة معنى رمزي ، ومن الأمور الطبيعية أنها استخدمت في أغراض مختلفة ، قد تحوي مضموناً كتابياً ، أو لا تحوي ، وعليه فإن أشكال جميع الخطوط تعد رمزاً إسلامياً يؤدي رسالة واضحة .

إن الجمال الفني في الخط العربي يكمن في درجة الإتقان والإجادة ، التي تمثل درجة الكمال ، وتكمن في التناغم الموسيقي الخفي ، الذي ينبعث من إيقاع الحروف في تكرارها ، واتصالها ، وتطابقها ، وتشابهها ، وحركاتها ، واتجاهاتها ، كما يكمن في رقة أشكال الحروف ، لتناسب أجزائها .

للحروف تسميات اشتقت من تسميات أجزاء جسم الإنسان ، فلها رأس ، وجذع ، وصدر ، وظهر ، وخصر ، وقدم . كما أن الحالات التي يوصف بها جسم الإنسان من انتصاب واستلقاء وانكباب واستواء هي الحالات نفسها التي توصف بها الحروف وأجزاؤها .

إن هذه الصفات ونظافة أشكال الحروف ، سبب حسن الخط ، ويضفي الانتظام في الكتابة ، والتسلسل المنطقي ، والوضوح ، مظهراً جذاباً يقوم به الخطاط ، لتفرده في أسلوب الكتابة ، ومعالجة اللوحة الخطية .

إن أحد أهم المحاولات التي أضفت على أشكال الخطوط خصائص جمالية واضحة ، هي ما قام به ابن البواب الذي أكسبها الحسن والرشاقة ، والليونة ، فبدت أكثر طلاوة وبهجة من كتابة ابن مقلة (الشكل 40) ولابن البواب قصيدة رائية في الخط والقلم[1] ، أورد فيها العديد من جوانب الخط ومنها جماليته ، لقد شرحها الكثيرون ، منهم ابن البصيص ، وابن وحيد ، والطيبي ،

---

1 للاطلاع على نص القصيدة ، ينظر ـ ابن البصيص وابن وحيد . نفس المصدر ، ص260 .

وقد أوجز ابن البصيص[1] الخصائص الجمالية على طريقة ابن البواب ، بأربعة أركان هي :

1 ـ **الأوضاع** : وهي الحالات والأشكال التي وضعها ابن البواب في موصول الحروف ومفصولها ومواقعها ، ولكل من هذه الحالات خصائص فنية في استقامتها وانحنائها وانكبابها .

2 ـ **التناسب** : أي أن تكون الحروف كلها بنسبة واحدة ، وفق نسبة الخط المنسوب لابن مقلة . واعتبرت النسبة شرطاً من شروط الخط الجميل .

3 ـ **المقادير** : وهي التي لا تزيد ألفها على لامها ويكون بينهما بياضاً متساوياً في حالة تكرارهما ، وهذه المقادير وحسن اختيارها هي التي توحد الكتابة .

4 ـ **البياضات** : ويقصد بها الفراغات الحاصلة بين الحروف ، أن تكون ذات وقع مناسب وتكرار منتظم .

أما الطيبي[2] فقد حددها بستة خصائص هي :

1 . الانتصاب
2 . الرشاقة
3 . الامتداد
4 . التدوير
5 . التناسق
6 . التناسب

ومجمل هذه الخصائص تعبر عن الحالات التي تتخذها الحروف بواسطة الخطوط لإبراز حيويتها . فالانتصاب هو الهيئة التي تظهر عليها العديد من الحروف والتي تتخذ شكلاً عمودياً أو شبه عمودي ، ولا تعني هذه الصفة جمود هذه الحروف ، وإنما استقراراً بصلابة ورشاقة في الوقت نفسه ، تضفي عليها رقة وعذوبة ، مما يجسد هذه الصفات قابلية العديد من الحروف على الامتداد ، وشغل

---

1 ابن البصيص وابن الوحيد ، المصدر نفسه ، ص263 .

2 الطيبي . محمد بن حسن ، جامع محاسن كتابة الكتاب ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، 1964 ، ص26 ، 27 .

مساحة أكبر من مساحتها ، وهو ما يخفف من ثقل الكتابة ، ويساعد على توازنها ويمنح راحة لرؤيتها .

وتبرز صفة التدوير في الكتابة ، عند اكتسابها ليونة تضفي عليها الحيوية والاستمرارية ، وهذه التدويرات توزع بشكل متناسق بين الحروف ، يشترك العديد منها بخصائص متماثلة ، في أشكالها وأحجامها ، فلا نجد حروفاً تحمل صفات غريبة عن أي من الحروف الأخرى .

إن هذا التناسق المقبول في الحروف المتصلة والمنفصلة جعل لها تناسباً مثالياً وجمالياً . وإن أي اختلاف في هذا التناسب هو خروج غير مألوف لا تقبله النفس ، ولا العين معاً .

إن الخصائص التي تطرق لها الطيبي تمثل جوانب ذات أهمية كبيرة في مواصفات خطوط ابن البواب ، ويعزى ظهور هذه الخصائص ، إلى اشتغاله بالتصوير والتزويق ، قبل اشتغاله بالخط ، وكان لهذا تأثير في اكتساب خطوطه صفات جمالية سبق أن أبرزها في عمله الفني السابق وكان لها تأثير مباشر على خطوطه فعدت خطوطه تهذيباً لخطوط ابن مقلة وتنقيحاً لها من خلال اكسابها طلاوة وبهجة وقيل : (بأنه دفع بالخط إلى الجمال أكثر من ابن مقلة ، حتى طغت طريقته لحلاوتها على طريقة ابن مقلة) .

أما ابن البصيص فاستند إلى أن المهم في كل صناعة ، هو تشبيه فعل الطبيعة ، أي أن تكون كل كلمة كالصورة ، متناسقة الأعضاء ، حروفها ذات مقادير محدودة ، تتخللها مسافات تعمل على انتظامها ، فهو قد أعطى مواصفات عامة لأشكال الحروف ، ومهما يكن من تباين في شرحيهما فهناك اتفاق في خصائص عديدة .

لقد ساعدت صفات الخط الفنية وعناصره التشكيلية التي تميز بها ـ المتمثلة بالخط اللين واليابس وصفاتهما ـ كثيراً على التعبير الجمالي المستقل ، وأضافت قيماً فنية على جميع المنتجات الإسلامية ، فقد أكسبها الخط اللين إحساساً بالحركة ، والانطلاق ، والحيوية ، التي توحى بالسعي الدؤوب للخط الذي يتميز بالرشاقة . أما الخط اليابس فقد أعطى لهذه الاعمال الفنية إحساساً

بالاستقرار والثبات كما أنه يوحي بالسكون ، والاتزان ، ومثل ذلك نجد العديد من الأمثلة ، في العمارة ، والمعادن ، والزجاج ، والخشب ، والخزف ، والنسيج ، وفي الكتب المخطوطة .

إن فن الخط العربي فن قائم بذاته ، وأنه ككل فن مستقل بذاته يقيم له منطقاً جمالياً ، تحكمه بالضرورة خصائصه وأساليبه ومساره .

فجمالية اللوحة الخطية ليست في جمالية الحروف وأشكالها ، بل هي في جمال انتظام الشكل الذي يكونه الخطاط عبر تلك الحروف .

الفصل الثالث

تحليل الخطوط العربية

تحليل الخطوط العربية

اعتمدت الدراسة تحليل المكونات الأساسية الفنية للخطوط العربية وفق أسس التصميم[1] الآتية :

1 ـ العلاقات بين العناصر

أ : التطابق : Identicality

ب : التشابه : Similarity

2 ـ التوافق : Harmony

3 ـ التدرج : Gradation

4 ـ التعارض : Contrast

5 ـ الوحدة : Unity

واعتبار هذه الأسس ، أداة لتحليل الخطوط العربية (الكوفي المصحفي ، والنسخ ، والثلث ، والتعليق ، والديواني ، والرقعة) .

يمثل الكوفي المصحفي ، الخط اليابس ، وهو أول الخطوط المتداولة في صدر الرسالة الإسلامية ، وكان مكتمل الهيئة وله قاعدة تحدد أشكال حروفه ، وقد حصلت عليه تطورات عديدة حتى تعددت أشكاله وتسمياته ، مثل : (المظفور ، والمورق ، والمزهر ، والمربع ، والمملوكي ، والفاطمي ، والقيرواني . . . الخ) .

وعلى الرغم من هذا التنوع وخصوصية كل واحد منه ، إلاّ أن الكوفي المصحفي ، يبقى الأصل المباشر للخطوط الكوفية المتنوعة ، ويحمل أغلب

---

1 وردت أسس التصميم أو مبادئه في العديد من المصادر الفنية ـ العربية والأجنبية وفق تسلسلات مختلفة ، كما تباينت أهميتها باختلاف مصدرها . إلا أنها جميعاً تتفق على وجوب اعتبارها كأسس أو مبادىء تنظيم ، في جميع الأعمال الفنية التشكيلية ـ (الرسم ، النحت ، العمارة ، والتصميم بأنواعه) . ومن هذه المصادر : التكوين في الفنون التشكيلية لعبد الفتاح رياض . وعلم عناصر الفن لفرج عبو . ومبادىء في الفن والعمارة ، لشيرين إحسان ، والفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، لبرنارد مايرز . وحوار الرؤية ، لناثان نوبلر ، والرسم وكيف نتذوقه ، لفريدريك مالنز و ـ Design Fundamentals, Scott
و ـ Design Through Discovery, Elliott Bevlin

خصائصها الفنية[1] .

أما الخطوط اللينة ، فعلى الرغم من تعدد أشكالها ، فإن بعضها ذو علاقة مباشرة (في تكوينها) بالبعض الآخر أو إنه مشتق منه ، أو صورة متطابقة ، إلا أنها بأحجام مختلفة . فالريحان هو المحقق الصغير – ذو الحروف الصغيرة ، والثلث، هو القلم الرفيع لخط الثلثين وجلي الثلث ، وهكذا بقية الخطوط .

وقد خلصت الخطوط العربية اللينة إلى أقلام أساسية شائعة منها ، خطي الثلث ، والنسخ ، ويشتق منهما (المحقق ، والتوقيع ، والرقاع ، والريحان ، والطغراء ، والمسلسل ، والثلثين ، وجلي الثلث)[2] .

وإتقان الخط الديواني – الهمايوني – يعني إتقان الخط الجلي الديواني[3] .

وإتقان خط الرقعة هو اتقان لخط السياقت[4] وبعضاً من الخطوط القديمة لم تتضح أبجدياتها بصورة مستقلة ، كما أن العديد منها متشابه في أشكاله ووظائفه .

أما الخطوط المستخدمة في التحليل ، فهي ذات أشكال مختلفة فيما بينها ، ويؤدي كل منها وظيفة مستقلة وهي الخطوط الأساسية الحالية[5] .

وتحدد المدة الزمنية التي تخص الدراسة بمرحلة الاستقرار النهائية لأشكال الخطوط المذكورة . فالكوفي المصحفي نشأ واكتسب صفته النهائية في القرن الأول الهجري ، واستمر استخدامه خاصة في كتابة المصاحف حتى نهاية القرن

---

1 جمعه . إبراهيم ، دراسة تطور الكتابات الكوفية ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1969 ، ص28 . وورد في – المصرف . ناجي زين الدين ، المصدر السابق . ص340 ، هامش ، وينظر: Humbert, Claude, Islamic Ornamental Design, New York Hasting House Publishers, 1980, p. 33-84.

2 المصرف ، المصدر نفسه ، ص343 .

3 المصرف ، المصدر نفسه ، ص 380 .

4 المصرف ، المصدر نفسه ، ص 265 و269 .

5 ومن المصادر التي تذكر الخطوط الأساسية الحالية هي : تاريخ الخط العربي وآدابه – الكردي ، ص 100 ، أو الكتابة العربية الخطية لعفيفي ، ص 135 ، وقصة الكتابة العربية لجمعه ص72–80 ، وقصة الألفباء – لشهلا ، ص 87 . كما ذكرها هاشم البغدادي في كراسته قواعد الخط العربي .

الرابع الهجري ، بعد أن أجريت عليه تعديلات في الشكل والأعجام[1] مع الحفاظ على خصوصية شكله . وبقي الخطاطون يستخدمونه في كتابة اللوحات الفنية لحد الآن .

أما الخطوط اللينة المذكورة ، فقد اتخذت شكلاً من الاستقرار منذ القرن الثاني عشر الهجري ، الثامن عشر ميلادي .

فخط الثلث اكتسب شكله الحالي منذ قيام مصطفى الراقم (ولد سنة 1758م) بتحقيقه وتجويد أشكاله ، وتبعه بعد ذلك العديد من الخطاطين .

وخط النسخ برز استخدامه الحديث منذ كتابته من قبل الشيخ حمد الله الأماسي سنة 1429م . إلا أن أفضل صوره المجودة ، ما كتبه الخطاطون في القرون الثلاثة الأخيرة ، أمثال محمد أمين الرشدي ، وأحمد الكامل ومحمد نظيف وحامد الآمدي وآخرين[2] .

أما خط التعليق ، فعلى الرغم من اعتبار القرن السابع عشر الميلادي هو عصره الذهبي ، إلا أن لوحاته المتميزة وخطاطيها المعروفين ظهروا في القرنين الثامن عشر ، والتاسع ، أمثال عماد الحسني ، ومحمد أسعد اليساري ، ونجم الدين أوقياني ، وولي الدين ، وآخرين[3] .

والخط الديواني الذي تم تداوله منذ عهد محمد الفاتح (1451–1481م) لم يكتسب خواصه النهائية ، إلاّ خلال كتابات محمد عزت ومصطفى غزلان[4] .

أما خط الرقعة فقد أرسى قواعده ممتاز بك سنة 1280هـ[5] ويتضح مما سبق القرون إن الثلاثة الأخيرة هي فترة ازدهار كبيرة في تاريخ الخط العربي ، حيث عاش فيها أبرز الخطاطين المعروفين ، اكتسب فيها الخط العربي قواعده الحالية من خلال استقرار أشكاله وصورة .

---

1 المصرف ، المصدر نفسه ، ص 340 .

2 درمان ، المصدر نفسه ، ص 31 .

3 درمان ، المصدر نفسه ، ص 33 ، ووردت في المصرف ، المصدر نفسه ، ص 37 .

4 عفيفي ، المصدر نفسه ، ص 156 .

5 الكردي ، المصدر نفسه ، ص103 .

المبحث الأول

الخط الكوفي المصحفي

وسمي بالكوفي المصحفي لكثرة استخدامه في كتابة المصاحف ، وبرزت أولى سماته منذ القرن الأول للهجرة ، واستمر استخدامه حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، وجرة عليه عدة تطورات .

وكانت أشكاله الأولى خالية من التزويق والتزيين ، وهو ذو نسب معتدلة قياساً بأشكال الخطوط العربية ، وعلاقة وثيقة بسطر الكتابة ، لاستقامة حروفه وتعامدها على بعضها . (الشكل 42 ـ ب ، د)

من أهم مميزاته ضيق الفراغات بين الحروف وأجزائها حتى تكاد أجزاء الحرف الواحد تبدو ككتلة سوداء واحدة ، بينما تتوزع العديد من الفراغات بين الكلمات ومقاطعها ، وتحسب على أساس تداخلها وعلاقتها بأسطر الكتابة المتتالية .

على الرغم من صفاته اليابسة ، فله القابلية المرنة في الاتجاه الأفقي ، بمد بعض الحروف أو اختزالها مراعاة لمسافة السطر ، غالباً ما يعمد الخطاط إلى نقل بعض حروف الكلمة التي لا يتسع سطر الكتابة لها ، إلى السطر الذي يليه ، حتى لو أدى ذلك إلى عدم اكتمال معناها ، وفي هذا معالجة لشكل الصفحة في تكاملها ، ومن ناحية أخرى ، الاهتمام بوضوح الحروف والمسافات الفاصلة بينها . (الشكل 43)

1 ـ العلاقات بين عناصر الخط الكوفي المصحفي

أ ـ التطابق

لا يكاد التطابق والتكرار يظهر أن بصورة جلية في أشكال الحروف ، إلا في الروادف ، وهي عادة لا تأخذ إلا شكلاً واحداً ، لأن صور الحروف الأولى خالية من الاعجام .

وتتطابق بعض أجزاء الحروف المفردة ذات الامتداد الأفقي التي تحوي خطين متوازيين فوق بعضهما بالشكل والحجم مثل الحروف (د ، ص ، ط ، ك)

وكؤوس الحروف (س ، ص ، ن ، ي) ورؤوس الحروف (و ، ف ، ق) وتتطابق عيون الحروف (و ، ف ، ق ، م ، هـ) ، الشكل (4) .

وعلى الرغم من تطابق هذه الحروف عندما تكون مفردة ، إلا أن إمكانية تحويرها عندما تكون متصلة لا يجعلها متطابقة . (الشكل 41)

ب ـ التشابه

ويتضح التشابه في ثلاثة مجاميع من الحروف ، أولها حروف تمتد عمودياً مثل (أ ، ل ، ط) ، وثانيها حروف ذات أشكال مستديرة مثل (ف ، ق ، و ، م ، هـ) وتسمى أحياناً بالحروف الملفوفة . والمجموعة الثالثة هي بقية الحروف الابجدية التي تتخذ وضعاً أفقياً على سطر الكتابة مثل (ب ، د ، ص ، . . الخ) .

2 ـ التوافق

لا يظهر التوافق في عنصر الخط ، لتغير شكله بين مستقيم ، ومنحني ، ومتعرج ، (الشكل 42–و) بينما يتضح التوافق في الشكل باعتبار الحروف ذوات الاتجاه العمودي والأفقي لها استطالة ، وتتوافق الأشكال المستديرة مع بعضها في حالتي اتصالها وانفصالها .

أما في الحجم ، فلا تتوافق المجاميع الثلاثة للحروف ، إلا مع بعضها منفصلة فالأشكال المستديرة صغيرة نسبياً ، وهي لا تتوافق في حجمها مع الحروف الممتدة أفقياً ، وهذه الأخيرة لا تتوافق مع الحروف ذوات الامتداد العمودي .

ويتضح توافقاً وهمياً في جميع أشكال الحروف المتصلة والمنفصلة ، من خلال إمكانية ربط أجزاء الحرف الواحد بخطوط تكون أشكالاً مثلثة وذوات زوايا متوافقة . (شكل 42–أ)

3 ـ التدرج

ويتضح في شكل الخط المستقيم عندما تحوله تدريجياً إلى خط منحني كما في الحروف (م ، د ، ص ، ط) وبالعكس عنده يتحول الخط المنحني إلى مستقيم في الحروف (ح ، ك ، س ، ع ، ف ، ق ، م ، ن) (شكل 41) ولا يظهر التدرج في شكل الحروف ، فهي إما أشكال ذوات استطالة أو أشكال مستديرة .

أما في المساحة ، فإن المجموعات الثلاثة للحروف لا تشكل مساحات متدرجة وإنما مساحات مختلفة متنافرة .

4 ـ التعارض

تتعارض الحروف بين أجزائها ، أو مع بعضها ، لتلاقي الرتابة في الخطوط والاتجاهات والمساحات التي تشغلها .

ويتضح التعارض في أشكال الخطوط المستقيمة في العديد من الحروف، مع الأجزاء المنحنية في نفس الحروف ، أو مع حروف أخرى مثل (أ ، ل ، د) ، والحروف (ف ، ق ، و) .

كما تتعارض الحروف ذوات الأشكال المستطيلة مع الحروف ذوات الأشكال المستديرة ، (الشكل 3) ، وتتعارض في الاتجاه عند مقارنة الحروف العمودية (أ ، ل ، ط) بالحروف الأفقية (د ، ص ، ك) .

أما في المساحة فتتعارض الحروف بين المجاميع الثلاثة ، المستديرة الصغيرة نسبياً (ف ، ق ، و ، هـ) والأفقية الكبيرة (ب ، د ، ط ، ك ، ي) . (الشكل 41)

5 ـ الوحدة

وتبرز كوحدة متحركة أكثر من كونها وحدة ساكنة ، حيث تؤدي الأقواس والمنحنيات المختلفة الأبعاد ، إلى خلق بنية حركية ، كما تؤدي امتدادات الحروف الأفقية إلى زيادة استقرارها على السطر ، حتى تبدو وكأنها ساكنة . (الشكل 42-ب)

إن الاختزال الذي يظهر في أشكال الحروف ، يشكل عامل وحدة بينها ، ويعتمد إيقاعاً بسيطاً ومحدوداً وغير منتظم .

وتؤدي الهيمنة تأثيرها كعامل مهم في وحدة الشكل في هذا الخط ، من خلال هيمنة زاوية قيمتها (45°)[1] ، هي زاوية البداية في جميع الحروف ، وهذا يعني أن عرض الحروف العمودية يساوي تقريباً عرض الحروف الأفقية ، أي أن الحروف جميعاً ذوات عرض واحد ـ ما عدا بعض البدايات البسيطة لحرفي (ك ، ع) ونهايتي الحرفين (أ ، وي) . وقد اكتسبت جميع الخطوط الكوفية اللاحقة هذه الميزة . (شكل 41)

---

1 تم الحصول على هذه الزاوية بعد قياس زاوية البداية للعديد من المخطوطات في الخط الكوفي المصحفي ، كما تم نفس الاجراء للحصول على زاوية البداية في بقية الخطوط .

وتهيمن نسبة رياضية أوجدها سطر الكتابة بين المسافتين الواقعتين فوقه وتحته تبلغ $1 \sqrt{2}$ أو 1 : 1,414 . (الشكل 42-هـ)

ومن الجدير بالإشارة ، إن كتابة هذا الخط كانت تتم في القرون الأولى للهجرة بقلم القصب شأنه شأن الخطوط اللينة . أما الخطوط الكوفية بعد القرن الرابع الهجري ، فقد أصبحت تكتب باستخدام الأدوات الهندسية ، (مسطرة ، قلم لتحديد الخط الخارجي للحروف ثم ملئها) .

وبهذا فإن هذا الخط يجمع صفات الخطوط اللينة واليابسة معاً .كما تهيمن الزاوية القائمة (90°) على التقاء الحروف العمودية بالحروف الأفقية في جميع الحروف ، لتعطي سبباً في استقرارها على سطر الكتابة . (الشكل 42-د)

وتهيمن الفراغات الضيقة المتشابهة بين بعض الحروف وأجزائها وعيونها ، والتي تعتبر أحد ميزاته الأساسية ، لتخلق إيقاعاً منتظماً أينما وجدت ، من خلال تعارضها مع عرض الحرف الثابت . (شكل 42-هـ)

ويؤدي التكرار دوراً في خلق الوحدة ، ويبرز في تكرار أشكال الحروف العمودية (أ ، ل ، ط) فوق سطر الكتابة ، وتكرار فتحات ـ عيون ـ الحروف المتطابقة (ف ، ق ، و ، م ، هـ) وتكرار الكؤوس (س ، ص ، ن) وتكرار رؤوس الحروف (ف ، ق ، و) .

أما الوحدة من خلال التوازن ، فتظهر بتساوي عرض الحروف وأغلب أجزائها وهي تحمل الخاصية نفسها ، وتؤدي إلى وحدة الشكل ويسعى الخطاط في كتابة هذا الخط ـ الذي يكتب كأسطر منفردة فقط لسهولة قراءته ـ إلى تداخل حروف الأسطر المتعددة مع بعضها بصورة مبسطة ، فتتداخل الحروف في السطر مع حروف السطرين الذي يسبقه والذي يليه ـ مما يؤدي إلى توزيع منتظم يحقق توازناً في شكل السطر ، وبالتالي في شكل الصفحة مع المحافظة على وضوح وسهولة قراءتها . (شكل 43)

كما يسعى أيضاً إلى ترك فراغات كبيرة أحياناً ، وإلى جمع الحروف مزدحمة أحياناً أخرى ، من أجل تحقيق توازن الحروف على سطر الكتابة .

إن فكرة التوازن هنا هي توازن لا شكلي ، يعد أكثر فاعلية وإثارة للاهتمام في خلق وحدة الشكل .

المبحث الثاني
خط النسخ

وسمي بالنسخ لكثرة استخدامه في النقل والاستنساخ ـ وخاصة المصاحف ـ منذ القرن الرابع الهجري ، أن استمرارية تداوله لقرون طويلة ، يؤكد على ادائه الوظيفي بطريقة تتعذر على بقية الخطوط العربية . وذلك لأن حروفه تمتاز بوضوحها واعتدال نسبها وانتظامها ، ودقة أشكالها ، مما يتولد عن اتصالها ببعضها فراغات تشكل ايقاعات منتظمة . كما تمتاز حروفه بمرونة كبيرة في المد والتركيب فوق سطر الكتابة بما يحقق وضوحاً وتوزيعاً منتظماً لها ، ويستخدم فيه الشكل بصورة معتدلة ، يحقق سلامة القراءة ، والنحو . وتكتب نقاطه منفصلة عن الحروف ، وعن بعضها ، وتوضع أحياناً بصورة عمودية فوق بعضها ، ولانتظام حروفه فوق سطر الكتابة ، أهمية في حصرها بين خطين وهميين من أعلاها ومن أسفلها .

وله ـ في دقة مقاييسه وأشكاله ـ شبهاً كبيراً بخط الثلث أكثر من الخطوط الأخرى ويكتبان أحياناً بصورة متلازمة كما هو في القطع الخطية .

على الرغم من كونه من الخطوط اللينة ، إلا أن خطوطه المنحنية تنحو في العديد من أجزائها إلى الاستقامة الدقيقة ذات النهاية المقوسة التي تحتاج إلى فركة قلم عند كتباتها ، لاستقامة العديد من أجزائه .

1 ـ العلاقات بين عناصر خط النسخ

أ ـ التطابق

تشترك الرواداف في تطابق أشكالها كما هو شأنها في أغلب الخطوط العربية ، وتتطابق بدايتي الحرفين (ص ، ط) ، كما يتكرر تطابق قوسي (ح ، ع) ، وكؤوس (س ، ص ، ن ، ق ، ي) ، وعراقتي الحرفين (ب ، ف) ، بداية الحرفين (ل ، ك) .

ويعتبر حرف الياء المفرد شكلاً أساسياً يتكرر يتطابق ، عندما يتخذ شكل المد ، في الحروف القابلة للمد . (شكل 44–ب)

ب ـ التشابه

ويتضح في العديد من الحروف التي تقضي ، قواعدها أن تكون أشكالاً ملفوفة ، ذوات استدارة كاملة ، مثل الحروف (ف ، ق ، و ، م ، هـ) ، كما تتشابه كؤوس الحروف (س ، ق ، ي) . (شكل 44–أ)

ولا يظهر الاختلاف بين المساحات التي تشغلها الحروف ، فتبدو متقاربة ومتشابهة . (الشكل 45)

2 ـ التوافق

ويظهر في استقرار أغلب الحروف على سطر الكتابة ، من خلال نوع الخط الذي يجمع بين الاستقامة والانحناء البسيط في الحروف (ب ، د ، ر ، س ، ص ، ط ، ن ، هـ ، لا ، ي) . (الشكل 44–أ)

وفي المساحة تتوافق الحروف على ثلاثة أشكال ـ الحروف الكبيرة مثل (ج ، ط ، ع ، ك ، ل ، لا) وحروف متوسطة مثل (ب ، س ، ص ، ف ، ق ، م ، ن ، ي) وحروف صغيرة مثل (د ، ر ، جـ ، و ، ه) ومع توافق كل مجموعة مع بعضها إلا أن الفرق بين المساحة التي يشملها الحرف لا تشكل تعارضاً ملحوظاً ، ويعوض عنه بواسطة مد الحروف على سطر الكتابة . (الشكلين 45 و47)

يبرز التوافق بصورة واضحة عند ملاحظة اشتقاق الحروف من بعضها ، فالحروف (ب ، س ، ص ، ف ، ق ، ك ، ل ، ن ، و ، ي) تشترك جميع بالأقواس وبالأشكال المتشابهة التي تشكل توافقاً فيما بينها ، وكذلك يؤدي مد العديد من الحروف إلى خلق صفات مشتركة منها ، تكسبها توافقاً . (الشكل ـ 44أ ، ب)

3 ـ التدرج

لا يظهر التدرج بصورة واضحة ، إلا نهاية العراقات والكؤوس والمدات ، حيث نجد تغير شكل الخط المفاجىء إلى صفة أخرى مغايرة ، فيتحول المستقيم إلى منحني وبالعكس ، كما لا نجد للتدرج أثراً في اتجاه الخطوط

والشكل ، (شكل 46–و) . أما في المساحة فينحصر التدرج في تقارب مساحات الحروف في المجموعات الثلاثة التي كونت بينها توافقاً معتدلاً .

4 ـ التعارض

لا يبرز التعارض الحروف بصورة جلية إلا عند التقائها ببعضها مكونة كلمات متصلة ، فتتعارض في اتجاهاتها ، حسب مسار القلم ، فهناك تجاه رأسي مائل قليلاً كما في الحروف (أ ، ط ، ك ، ل ، لا) التي تتعارض مع الامتداد الأفقي للحروف (ب ، كـ ، س ، ف) ، واتجاهات مائلة عديدة في بقية الحروف الأبجدية والتي تشكل أغلبية حروف خط النسخ .

وتتعارض الحروف ذوات الشكل الأكثر استقامة (المجموعة الاولى) . مع الحروف الأكثر استدارة مثل : (و ، ف ، ق ، م ، هـ ، ي) ، كما تتعارض الحروف المستديرة مع الحروف ذات الأشكال المثلثة ، مثل رووس الحروف (ح ، د ، س ، ط ، م ، هـ ، ي ، لا) . (الشكل 44–أ)

وفي المساحة لا يظهر التعارض كثيراً بين الحروف .

5 ـ الوحدة

وتتمثل في الاستقرارية النسبية والحركية النسبية ، بحيث تشكل اعتدالاً بين الحالتين ، وعلى الرغم من انحناءات الخطوط وطاقتها الحركية ، إلا أنها تبدو ذات استقرارية وثبات عند اتصالها ببعضها .

كما تبرز الوحدة عندما تبدو الحروف والكلمات متراصة ومترابطة على سطر الكتابة بكثافة واحدة محققة سهولة القراءة . (شكل 47)

وتشترك جميع الحروف بزاوية بداية قيمتها (75°) ، وهذا يعني أن الخطوط الرأسية المائلة تكون عادة رفيعة ، والحروف ذوات الاتجاه الأفقي عريضة ، ويؤدي ذلك بالتالي إلى هيمنة الخطوط الأفقية العريضة على الخطوط الرأسية الرفيعة ، ويكسبها رشاقة ودقة . (شكل 46ج)

كما تهيمن زاوية أخرى قيمتها (85°) أيضاً ناتجة عن التقاء الخطوط الرأسية المائلة بالخطوط الأفقية المائلة ، وتعطي هذه الزاوية ميلاً للحروف إلى جهة اليسار . وتهيمن زاوية قيمتها 5 درجات هي زاوية ميل الحروف الأفقية

جميعاً على سطر الكتابة . (الشكل 46-هـ)

كما تهيمن نسبة ثابتة أوجدها سطر الكتابة بين المسافتين الواقعتين فوق السطر وتحته تبلغ $1 \sqrt{2}$ أو 1 : 1,414 . (الشكل 46-أ)

ويشترك التكرار في تقوية عامل الواحدة ، ولا يبرز بصورة متطابقة ، وإنما يتكرر الفراغ بين الحروف بمسافات متشابهة ، لتعطي تأثيراً بصرياً يوهم بتساويها .

كما يؤدي الشكل (الفتحة والضمة والكسرة وعلامات التزيين) إلى تكرار خصائص مشتركة بين العديد من الحروف وحسب وظيفتها اللغوية .

أما التوازن فيبرز تأثيره عند انتظام الحروف والكلمات فوق سطر الكتابة ، ولضرورة الاداء الوظيفي لخط النسخ ، يسعى الخطاط إلى تحقيق أكبر وضوح في أشكال الحروف ومواقعها ، وفي الوقت نفسه إلى توازنها على السطر ، فهو يمد الحروف القابلة للمد ، ليوازن بهذا المد كتل حروف أخرى ، كما يعمد إلى اطالة الفتحات المستقيمة المائلة بطول غير اعتيادي لملء الفراغ الناتج فوق الحروف . (الشكل 47)

المبحث الثالث

خط الثلث

وسمي بالثلث لأن عرض القلم الذي يكتسب به ، يساوي ثلث عرض قلم الطومار ، حيث ارتبطت بعض تسميات الخطوط قديماً بعرض أقلامها . وهو ذو حروف كبيرة ، تشغل حيزاً واسعاً فوق سطر الكتابة ، ويمكن حصره بين خطين ، أحدهما أعلاها ، والآخر أسفلها ، وينتج عن ذلك فراغات كبيرة بين الحروف ، تُملأ عادة بعلامات الشكل ، ويكون بعض هذه العلامات وظيفية ، والأخرى تزينية ، ويبلغ عرضها ثلث عرض الحرف .

ونظراً لكبر الحروف ودقة مقاييسها في الوقت نفسه ، ولوجود حركات وفركات قلم متعددة في الحرف الواحد فخط الثلث يعد من أصعب الخطوط العربية ويحتاج إلى مهارة كبيرة .

وأبرز أشكاله التراكيب الفنية ، التي تتمثل في تداخل الحروف وتشابكها ، ومدها ، وحسن اختيار مواقعها ، وتطابق أشكالها .

وتكتب نقاط حروفه منفصلة ، وتكون غالباً مربعة تنحو نحو الاستطالة وأحياناً دائرية ، ويعتبر هذا الخط من أكثر الخطوط تعبيراً عن القيم الفنية لخط العربي وامكاناته .

1 ـ العلاقات بين عناصر خط الثلث

أ ـ التطابق

تتطابق العديد من أجزاء الحروف ، لاشتقاقها من بعضها فحرف الألف يتكرر نفسه في الحروف (ط ، ك ، ل ، لا) وحرف الباء هو جزء من الحرفين (ف ، ك) ورأس الواو يشترك في الحرفين (ف ، ق) كما يتكرر حرف النون بعراقته في الحروف (س ، ص ، ح ، ق ، ل ، ي) . وتتطابق رؤوس الحروف أو ما يسمى بالترويس[1] الكبير في الحروف (م ، ط ، ك ، ل ، لا) يتطابق

---

1 وهو على شكل مثلث ذي استطالة ، ويكتمل رسمه بواسطة سن القلم الأيمن ويرتبط ببدايات أغلب الحروف ، ويكون كبيراً مع الحروف الكبيرة وملائماً للحروف الصغيرة .

الترويس الصغيرة[1] في كل من الحروف (د ، ر ، ن ، هـ) ، والأشكال المشتقة منها . (شكل 48)

ويبرز التطابق بصورة واضحة عندما تلتقي هذه الحروف المنفصلة وتتداخل مكونة لوحات خطية يتناظر فيها نصفها الأيمن ، ونصفها الأيسر بصورة كلية ، (شكل 50) أو عندما تتكرر بعض الحروف ، وأجزائها بصورة متماثلة . (شكل 51)

ب ـ التشابه

ويتضح من شكل جميع العراقات والكؤوس التي تشكل نهايات للحروف (ب ، د ، ر ، س ، ص ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن) .

كما يتشابه الجزء الأول من الحرفين (ص ، ط) .

أما في الحجم فإن أغلب الحروف ذات أحجام كبيرة ، وتقتصر الحروف الصغيرة على الهاء المنفصلة فقط .

ويستفيد الخطاطون من خاصية التشابه هذه غالباً في تكوين اللوحة الخطية لتشكل الكؤوس والألفات والحروف المرسلة والملفوفة ، تكراراً ذا إيقاعية مناسبة . (الشكل 50)

2 ـ التوافق

ويتضح في نوع الخط ، الذي تكون أغلب حروفه ، بشكلها المنحني الذي يمثل الكؤوس والعراقات بصورة ذات استقرارية ، مثل الحروف (ب ، ج ، د ، ر ، س ، ص ، ط ، ع ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، و ، هـ ، لا ، ي) ، وتتوافق جميعها في شكلها المستدير أيضاً ، كما تتوافق في حجمها ، فتبدو في مجموعتين أساسيتين ، الأولى تضم الحروف الكبيرة وهي (ب ، ح ، س ، ص ، ط ، ع ، ف ، ق ، ك ، ل ، ن ، لا ، ي) ، والحروف الصغيرة (د ، ر ، م ، هـ ، و) . (الشكل 48)

وتتوافق الحروف (م ، ط ، ل ، ك ، لا) ذوات الاتجاهات الرأسية والأفقية والمائلة ، كما تتوافق بقية الحروف في الاتجاه الأفقي المائل الذي يمثل استقرار الحروف على سطر الكتابة . (شكل 49–أ)

---

1 الترويس الصغير : وهو رأس الحروف (د ، ر ، ن ، هـ) مثلث الشكل ، طوله نقطة واحدة ومائل الشكل .

3 ـ التدرج

ويلاحظ في انسيابية شكل الخط واستمراريته ، واتجاه الحروف التي تنتهي بعراقات ، حيث يتحول الخط والاتجاه تدريجياً من شكله القريب للاستقامة ، إلى قوس متدرج وباتجاه آخر ، كما في الحروف : (ب ، ح ، د ، ر ، س ، ص ، ط ، ع ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، و ، هـ ، لا ، ي) . (الشكل 48)

ويبرز التدرج بصورة خاصة في التراكيب التي يسعى الخطاطون فيها إلى تدرج بعض الحروف في الارتفاع (الشكل 52) ، وأحياناً في الحجم والاتجاه . (الشكل 28)

4 ـ التعارض

ويظهر في الحروف والتراكيب بصورة جلية ، من خلال الأشكال التي تتخذها إذ أن بعض الأشكال تتعارض في خطوطها المستقيمة (أ ، ط ، ل ، ك ، لا) مع الخطوط المنحنية المتمثلة بالكؤوس والعراقات في الحروف : (س ، ص ، ن ، ق ، ف . . الخ) . (شكل 48)

وفي الشكل تتعارض الحروف المستديرة : (ب ، ر ، س ، ق ، ن ، . . الخ) مع بعض الحروف ذات الأشكال المثلثة مثل الحروف : (ح ، د ، هـ ، لا) . (شكل 48)

أما في الحجم ، فيتعارض العديد من الحروف في اتجاهاتها ، لتشكل تضاداً فيما بينها ولتكون أكثر إثارة وحيوية ، وتلغي الرتابة التي تخلقها بعض الحروف من خلال تكرارها . (الشكل 50)

5 ـ الوحدة

وتتمثل في حركتها المتنامية الفعالة ، فهي ليست وحدة ساكنة ، حيث أن الحروف بخطوطها وأشكالها واتجاهاتها ، ذات طاقة متحركة في جميع الاتجاهات ولا تقتصر على جهة معينة .

إن النسيج الذي تشكله الحروف في تقاطعها والتقائها ، يضم تصميماً بوحدة متحركة تعتمد التكرار المنتظم أحياناً والمتشابه أحياناً أخرى أو المتدرج ، من خلال التنسيق بين هذه العناصر ، وخلق خط إيقاعي مهيمن تظهر فيه حركة انسيابية ، تتعاقب تدريجياً صعوداً ونزولاً .

وتظهر الوحدة من خلال هيمنة الزاوية التي يبدأ بها الحرف ، وقيمتها °70 ، تتحدد بواسطتها هيمنة الخطوط الافقية ـ الأكثر عرضاً ـ والمائلة أحياناً ، على الخطوط الرأسية الأقل عرضاً ـ المائلة . (الشكل 49–ب)

كما تهيمن نسبة ثابتة أوجدها سطر الكتابة بين المساحتين الواقعتين فوق السطر وتحته وتبلغ هذه النسبة $1/\sqrt{2}$ أو 1 : 1,414 . (الشكل 49–د)

وبصورة عامة يهيمن الخط المنحني والأشكال المستديرة على تكوينات هذا الخط ، وتهيمن على بعض التراكيب الفنية اتجاهات شبه عمودية ، تتمثل بحرف الألف وما شابهه (الشكل 52) ، أو اتجاهات أفقية متمثلة بأغلب الحروف . (الشكل 51)

وتعمل الحروف في تراكيبها إلى خلق نسيج معين ذو إيقاع يهيمن على الايقاع الذي يخلقه الشكل وعلامات التزيين ، التي تتخلل الحروف . مما يعني وجود إيقاعين مختلفين في هذا الخط يهيمن أحدهما على الآخر . (شكل 51)

كما تهيمن زاوية قيمتها °90 تقريباً على التقاء الحروف العمودية المائلة بالحروف الأفقية المائلة أيضاً . (الشكل 49–ح)

وبقدر اعتماد الوحدة على هيمنة أحد عناصر الشكل ، فإن قدراً كبيراً من الهيمنة في خط الثلث يتحقق بالتكرار ، وظاهرة التكرار هنا لا تعني الرتابة ، فعلى الرغم من تكرار أشكال الكؤوس والعراقات ، ـ كأجزاء من حروف عديدة ـ إلا أن الاختلاف يبدو واضحاً في أجزائها الأخرى ، مثل الحروف : (ح ، س ، ص ، ع ، ق ، ل ، ن ، ي) .

غالباً ما يعتمد الخطاطون ، تكرار بعض الحروف التي يحويها النص ، وجمعها وإبرازها بشكل واضح ، بما يقوي بنية اللوحة ، ويخلق الوحدة في تكوينها . (الشكل 50)

ويؤدي تكرار الشكل دوراً مهماً في خلق وحدة وهيمنة في التراكيب الخطية من خلال ملء الفراغات بها ، وخاصة الفتحات ، المائلة بزاوية °20 ، التي تتكرر فوق الحروف ذات العلاقة ، مما يؤدي احداثها إلى أضفاء خاصية موحدة لهذه الحروف . (شكل 49–ب)

إن التكرار في الثلث هو تكرار متغير بين الحروف من أجل كسر الرتابة في تكرار الأقواس والمنحنيات المتشابهة . (شكل 51)

ويعمل التوازن إلى خلق الوحدة في خط الثلث ، وذلك بمعادلة الأشكال والحروف داخل التراكب ، وتوزيعها بما يحقق التوازن ، والوحدة في التكوين والتوازن هنا نوعين ، الأول توازن شكلي ، ويظهر في التراكيب المتماثلة ، (شكل 52) حيث أن التوازن فيها على طرفي المحور لجميع الحروف والأشكال ، ويحقق تناظراً تاماً بتكرار متعاكس .

أما النوع الثاني ، فهو التوازن اللاشكلي ، ونجده في أغلب التراكيب ، وتظهر فيه مهارة الخطاط وإمكاناته في تحقيق التوازن اللاتناظري ، فيكون أكثر إثارة للاهتمام . (الشكل 50)

ويسعى الخطاطون إلى الاهتمام بالتوازن في تراكيب اللوحة الخطية عن طريق توزيع الحروف ، باعتبارها كتلاً سوداء ذات ثقل بصري .

وبسبب عدم هندستها التامة ، فإنهم يكملون الفراغات الناتجة بالشكل إما بزيادته بصورة كثيفة أو كتابته بقلم الحروف العريض . (الشكل 51)

المبحث الرابع

خط التعليق

يبدو من تسميته كأن حروفه قد علقت ببعضها ، ويتصف بالتباين الواضح في شكل الحروف ومساحتها ، وسبب ذلك هو كتابته بقلمين مختلفي العرض ، فيبلغ عرض أحدهما ثلث عرض القلم الآخر .

فلا يكاد يستقر القلم في عرضه حتى يتغير فجأة إلى ثلث عرضه ، كما يحتاج إلى رسم العديد من أجزاء الحروف بواسطة رأس القلم ، لكي يكتمل شكلها .

ويغلب على أشكال حروفه ، استدارات كبيرة ، بيضية الشكل ومفتوحة ، يتولد عنها فراغات واسعة ، ذات أهمية في إبراز شكلها المميز .

وهو خط خال من الشكل والعلامات ، وتكتب نقاطه القصيرة على شكل منفصل عن الحروف وعن بعضها ، للمدات أهمية كبيرة في حروفه ، وقد لا يخلو منها سطر ، كما تتميز حروفه بكونها ذات انسيابية عالية .

1 ـ العلاقات بين عناصر خط التعليق

أ ـ التطابق

ويعتمد على اشتراك العديد من أشكال الحروف بالصفات نفسها . بسبب إشتقاقها من حروف أساسية محددة هي : (أ ، ب ، ع ، و ، ه) . (شكل 54–أ)

كما تتطابق العديد من الحروف لكونها تأخذ شكل الكأس مثل : (ح ، س ، ص ، ع ، ق ، ل ، ن ، ي) ، وروادف بها أيضاً . (شكل 54–ب)

كما تتطابق نهايات الحروف : (د ، ر ، و) ، (شكل 54–ج) ومدات الحروف : (ب ، ف ، ك ، والياء الراجعة) (شكل 54–ه) ، كل هذه الأشكال تتطابق في عنصري الخط والشكل .

كما تتطابق في الحروف العمودية المائلة قليلاً (أ ، ط ، ك ، ل ، لا) عند وقوعها متصلة ومجتمعة على سطر الكتابة . (الشكل 55)

ب ـ التشابه

ويبرز في وجود عنصر المنحني ذي الشكل البيضي ، في جميع الحروف، وإن اختلفت انحناءاتها بين حرف وآخر ، ولنفس السبب تتشابه أشكاله ، كون أغلبها مستديرة بفعل تأثير الخط المنحني ، أما المساحة التي تشغلها الحروف فيمكن تقسيمها إلى أربعة مجموعات ، أولها حروف تشغل مساحة مستطيلة ذات اتجاهات عمودية مائلة (أ ، ط ، ل ، ك ، لا) ، وحروف تشغل مساحات ذات شكل بيضي مثل : (ح ، س ، ص ، ق ، ل ، ن ، ي) ، وحروف تشغل مساحات كبيرة نتيجة المد فيها مثل الحروف القابلة للمد : (ب ، س ، ف ، ك ، والياء الراجعة) ، وحروف صغيرة المساحة نسبياً يشتق شكلها من شكل النقطة مثل (د ، ر ، و ، ه) .

2 ـ التوافق

ويتضح في التواءات الخط المنحني الذي هو الصفة الغالبة على خط التعليق ، ويكون ، إما عبارة عن منحنيات صغيرة مثل : (د ، ر ، ه) أو منحنيات كبيرة مثل : (ح ، س ، ص ، ع ، ل ، ق ، ن) ، أو منحنيات ذات امتدادات طويلة في الحروف (ب ، س ، ف ، ك ، ي) أما التوافق في الشكل ، فيظهر في أغلب الحروف كونها عبارة عن أشكال بيضية ، تتوافق مع رؤوس الحروف : (ف ، ق ، و) وامتداداتها ، وتتوافق حتى مع شكل النقطة ذات الاستدارة البسيطة .

وفي الاتجاه ، يظهر التوافق في وضع الحروف : (م ، ط ، ل ، ك ، لا) ذوات المسار الرأسي المائل ، والاتجاه الأفقي المائل قليلاً في الحروف (ب ، س ، ف ، ي) .

وتبلغ الزاوية بين الاتجاهين 100° ـ زاوية منفرجة ـ حيث تتفرد هذه الزاوية عن بقية أنواع الخطوط العربية . (الشكل 55–أ)

3 ـ التدرج

ويبرز في عنصر الخط عند تحوله من شكله المستقيم نسبياً ، إلى الشكل المنحني في الحروف : (أ ، ل ، لا) ، وكؤوس الحروف : (س ، ص ، ع ، ي) أو بالعكس ، عندما يتحول من خط منحني إلى خط مستقيم في الحروف : (د ، ف ، ق ، و ، م) ، اما عندما يكون على شكل ركزات متصلة مع بعضها .

وفي الشكل لا يظهر التدرج في شكل الحروف ، بينما نجده في اختلاف مستويات الحروف عند اتصالها ببعضها ، فتبدو متدرجة تنازلياً . (الشكل 55-ب)

أما في الاتجاه فالتدرج يمكن ملاحظته عند مقارنة اتجاه الحروف العمودية ذات الميل إلى اليمين : (أ ، ط ، ل ، ك ، لا) عند اتصالها بالحروف الأفقية (ب ، و ، س ، وف) وامتداد الحروف المتصلة .

4 ـ التعارض

وله ، أهمية من خلال بروزه في عنصر هذا الخط ، وتبرز أهميته عند تعارض الأجزاء المستقيمة من الحروف : (أ ، ط ، ل ، ك ، لا) مع الخطوط المنحنية في الكؤوس للحروف : (س ، ص ، ق ، ن ، ي) ، أو عندما تلتقي الخطوط ذات الزوايا الحادة بالخطوط المنحنية في الحروف (ح ، ع ، ه) .

كما تتعارض الحروف في سمكها ـ وأحياناً تختلف في أجزاء الحرف الواحد ـ فتكتب بعض أجزائه بثلث القلم ، بينما بقية أجزاء الحرف بعرض القلم .

وفي الاتجاه تتضح أهميته عند اتصال الحروف ببعضها ، فتتعارض الاتجاهات الرأسية للحروف مع الاتجاهات الأفقية ، والاتجاهات المائلة للحروف (د ، ر ، س ، ص ، ط ، ع ، ك ، ي) .

دما في الشكل ، فتتعارض الكؤوس ذات الأشكال المستديرة مع رؤوس بعض الحروف المثلثة الشكل مثل : (ح ، واتصالاتها مع بقية الحروف) .

وتتعارض مساحات الحروف : (د ، ر ، ه) الصغيرة مع مساحات الحروف الكبيرة . (الشكل 54-ب ، ح)

ويبرز التعارض جلياً عند انتظام الكلمات على سطر الكتابة ، فتتناوب الحروف الصغيرة والكبيرة الاتصال ببعضها . (شكل 55-أ)

5 ـ الوحدة

وهي وحدة حركية في أشكال الحروف ذات الميل المحدود ، ولكنها في ثبات واستقرار ، حيث تبقي ، الحركة مستمرة في الحروف ، إلى أن تتوقف فجأة ، فهي ذات حركية تقسم بنوع من الاستقرار ، في تكرار العديد من الحروف ذوات الكؤوس والأشكال المتشابهة . (الشكل 54-ب)

وتتضح الوحدة من خلال هيمنة الخط المنحني والأشكال المستديرة ، وهيمنة الاتجاه المائل إلى اليمين ـ الخلف ـ كما يهيمن اتجاه مائل آخر نتيجة اتصال الحروف فتبدو الكلمات مائلة متدرجة ، حيث تبلغ زاوية هذا الميل 40° . (شكل 55–ب)

وتتوحد حروف وكلمات هذا الخط ، من خلال هيمنة زاوية قيمتها 70° ، تهيمن على بدايات الحروف جميعاً ، كما تؤدي قيمة هذه الزاوية إلى تحويل الخطوط الرأسية إلى خطوط رفيعة ، بينما تكون أغلب الحروف عريضة في الأجزاء الأفقية التي تستقر على سطر الكتابة .

ويظهر التكرار كعامل وحدة لوجود الحروف القابلة للمد ، بصورة لا يخلو منها سطر . (الشكل 55)

ولم يتم الحصول على نسبة ثابتة بين المساحتين الواقعتين فوق السطر وتحته إذ بلغت بعض النسب 1 : 1,414 بينما بلغت نسب آخر 1 : 1 . (الشكل 55–ج)

فالتكرار فيها متناوب مع اللاتكرار ، هذا التناوب يظهر غير منتظم ، بحكم وجود الحروف في الكلمة وعلاقته بصياغتها . ويؤدي التوازن واجبه في ايجاد الوحدة ، التي تتسم بالتوازن اللاشكلي من خلال انتظام الكلمات على سطر الكتابة ، وكحروف منفصلة ، يبدو لأول وهلة أن لا توازن فيها ، للاختلاف الواضح في مساحة الحروف ، أما عند كتابتها على شكل سطر ، فيظهر وبصورة جلية ، المعالجة التي تؤدي إلى خلق التوازن على طريقين أساسيين .

الأول : هو مد الحروف القابلة للمد ، وخلق فراغات ، لمعادلة أشكال الحروف المتصلة على هيئة كتل متوازنة .

والثانية : عن طريق تركيب بعض الحروف فوق بعضها ـ خاصة الحروف الصغيرة مثل (أ ، د ، ه ، و ، لا) ـ وأحياناً تركيب بعض الكلمات فوق بعضها أو فوق جزء منها . (الشكل 55)

المبحث الخامس

الخط الديواني

وهو من الخطوط العربية ذوات الحروف المتوسطة ، فيه استدارات دقيقة ، تشكل جزءاً من دوائر مختلفة الأقطار ، على الرغم من هذه الاستدارات ، فهو ذو شبه بخط الرقعة وفي العديد من حروفه .

وتعتبر حروفه ذات مرونة كبيرة يمكن التصرف بها من خلال المد والاتصال والتركيب حتى وإن كانت منفصلة . (الشكل 58)

وتبتعد حروفه أحياناً عن سطر الكتابة الأفقي لتشغل حيزاً أكبر . وهو خالي من الشكل والعلامات (الضمة والفتحة . . . الخ) ويكتب بصدر القلم ولا يعتمد على حركة القلم الطبيعية فقط . إذ يتطلب غالباً إلى تحريك القلم بصورة دائرية (فركة) ، كما يتطلب رسم نهايات الحروف ذوات التشظية . وعيون الحروف فيه مطموسة ـ خاصة المنفصلة منها ـ أما نقاطه فيمكن كتابتها متصلة مع الحروف أو منفصلة .

1 ـ العلاقات بين عناصر الخط الديواني

أ ـ التطابق

ويظهر في كؤوس الحروف : (أ ، ك ، ل) ذوات الاتجاه العمودي المائل وكذلك في الجزء الاول من حرفي : (ب ، س) ، كما تتطابق أقواس : (ح ، ع ، م) وكؤوس : (س ، ص ، ق ، ن ، د ، ي) ، والجزء المرسل من الحروف (د ، ر ، ط ، هـ ، د ، لا) ، ورؤوس الحروف : (ف ، ق ، د) . (شكل 56)

ب ـ التشابه

ويلاحظ في النهايات المستدقة المتمثلة بحركة القلم الدائرية في الحروف (أ ، ب ، ح ، س ، ص ، ع ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، ي) كما يظهر التشابه في رؤوس الحروف : (ح ، ع ، م) ، وفي المساحات التي تشغل الحروف : (د ، ر ، س ، ن ، هـ ، و ، ي) ، والحروف : (ب ، س ، ع ، ح ، م ، لا) . (شكل 56)

وفي الخط الديواني يظهر التشابه بصورة كبيرة بين الحروف ، من خلال اشتراكها في وجود الانحناء في جميعها . (شكل 58–د)

2 ـ التوافق

ويبرز بصورة كبيرة في الانحناءات التي تشكل الصفة الغالبة على لخط الديواني ، كما يظهر في اتجاه الحروف العمودي المائل ، وفي السطر الذي يستقر عليه الحروف ذو الميل زاوية 60° ، وفي اتجاهات نهايات الحروف المائلة المتمثلة بالحروف (أ ، ح ، د ، ر ، ف ، م ، و ، هـ ، لا) . (شكل 56)

أما في الشكل فيبرز التوافق في كون الحروف ذوات أشكال مستديرة في معظمها كرؤوس الحروف : (ف ، ق ، د ، ومداتها) ، ولا تخرج الحروف عن الأشكال المستديرة إلا في الاجزاء الحادة ، المتمثلة بالحروف : (أ ، ط ، ل ، ك ، لا) . (الشكل 56)

وفي المساحة التي تشغلها الحروف نجد التوافق بمقارنة كؤوس الحروف ببعضها : (أ ، ب ، ح ، ل ، ك ، ص ، ع ، ن ، ي) .

3 ـ التدرج

ويظهر بصورة واضحة في الخط والاتجاه ، ويكون تاماً تقريباً حين يتحول الخط تدريجياً إلى خط منحني ، ثم إلى شكل مغلق ، مغيراً بذلك اتجاهه في الوقت نفسه ، كما يتدرج الخط عندما يكون ملفوفاً أو حلزونياً . (شكل 58–د)

ولا يتضح التدرج في الشكل إلا عندما تكون الحروف متصلة ، حيث يمكن المقارنة بين تدرج رؤوس : (د ، ف ، ع ، و) وتدرج كؤوس (ب ، ف ، ق ، و) ، حيث يتحول الشكل بين الدائري والبيضي .

أما في المساحة ، فإن جميع الحروف ذوات خطوط منحنية ومساحات متدرجة بين حروف (ب ، ح ، س ، ع) الكبيرة نسبياً ، والحروف : (ر ، و ، هـ) ، التي تمثل الحروف الصغيرة .

4 ـ التعارض

يقتصر التعارض في الخط عند مقارنة استقامة بعض أجزاء الحروف : (أ ، ل ، ك ، لا) بأجزائها المنحية ، حيث يبدو التعارض واضحاً ، والتعارض في الاتجاه يتضح عند مقارنة بداية الحروف بنهاياتها ، حيث يبدأ في الحروف : (ب ، ح ، ع ،

م) مائل ، ليتحول في الحروف نفسها إلى اتجاه آخر معاكس . كما يتجسد التعارض في الاتجاه في جميع الحروف لكونه الوسيلة لتكوين أشكالها . (شكل 57–أ)

5 ـ الوحدة

وهي في الخط الديواني وحدة متحركة (Dynamic) ، إنمائية ، حية ، وفاعلية (Growing, Living & Active) ومتدفقة ، وتظهر التعبير للصعود ، لأن عناصره تعتمد الحركة الحلزونية التي تؤكد التصاعد والتنازل والجمع بينهما . (الشكل 58–د)

وتتركز الوحدة في هيمنة صفة هذا الخط المنحني الغالبة على جميع أشكاله ومقاطعه وحروفه التي يتولد عنها هيمنة الأشكال المستديرة .

أما الاتجاه المتمثل بميل الحروف فيخلق وحدة بسيادته على العناصر الأخرى . (شكل 58–ج)

وتؤدي الهيمنة بواسطة تكرار بعض العناصر دوراً في إيجاد الوحدة من خلال اتصال الحروف ببعضها ، وبروز الحروف ذوات الاتجاهات العمودية المائلة بين آونة وأخرى ، على شكل تكرار متغير يتحكم فيه الحيز أو الفضاء (Space) الذي يتخلله . (شكل 57–ب)

وتبرز زاوية البداية المتكررة والبالغ قيمتها 85° كجانب مهم في وحدة الحروف وتطابق بداياتها ، والتي أعطت للاتجاهات العمودية خطاً دقيقاً ، وللاتجاهات الأفقية خطاً عرضياً . (شكل 58–ب)

ويتحقق في هذا الخط توازن لاشكلي ـ عند اتصال الحروف والمقاطع ببعضها بحكم اختلاف الحروف حسب موقعها من النص وتسلسله .

ويسعى الخطاط إلى تركيب وتداخل بعض الحروف فوق السطر من أجل توزيع مساحات الحروف بصورة تحقق التوازن اللاشكلي ، فهو توازن غير متناظر ، ولا يحمل معنى الهدوء في تركيبه ، لأنه في حركة مستمرة .

إن التغيير الحاصل في المساحة التي تشغلها الحروف وتغيير شكلها في الوقت نفسه (شكل 57) يؤدي إلى إثارة الاهتمام ، ويخلق وحدة نتيجة التوازن الحاصل فيها . كما أدى ذلك إلى عدم الحصول على نسبة ثابتة بين المساحتين الواقعتين فوق السطر وتحته .

المبحث السادس

خط الرقعة

وهو أبسط أشكال الخطوط العربية ، ذو حروف تغلب عليها الاستقامة ، والقصر وهي خالية من الشكل ، قريبة من سطر الكتابة ، حتى تبدو وكأنها متراصة ، ولا يمكن التصرف بأشكال الحروف في المد والتركيب . ولا يشغل حيزاً كبيراً على السطر ، كما أن حروفه سهلة الأشكال ومختزلة وعيونها مطموسة (ف ، ق ، و) ، لذا فهي لا تحتاج إلى جهد أو وقت في انجازها ، وعليه يستخدم في الكتابة الاعتيادية .

وتكتب الحروف بصدر القلم ، وتعتمد على الحركة الطبيعية ، ويقتصر رسم بعض الحروف على رسم بعض نهاياتها ، كما في الحروف المشظاة وتكتب نقاطه إما متصلة مع الحرف وإما منفصلة عنها .

1 ـ العلاقات بين عناصر خط الرقعة

أ ـ التطابق

وهو أحد السمات الأساسية في خط الرقعة ، بسبب اشتقاق أغلب أشكال حروفه من أشكال ثمانية أساسية ، وهذا يعني تطابق الحروف الأساسية ، مع العديد من الحروف الثانوية المستخرجة منها ، فضلاً عن أن الترتيب الأبجدي الحديث (أ ، ب ، ت ، ج ، ح ، خ) يوضح تطابق الحروف التي تسمى بالروادف .

فالحروف الأساسية الثمانية هي : (أ ، ب ، م ، ي ، ق ، ص ، ه ، ح) لتي تشكل أصل خط الرقعة ، فحرف الدال مثلاً هو بداية الباء ، وحرف اللام هو حرف الألف زائداً كأس الصاد ، وحرف الكاف هو حرف الألف زائداً الباء وبداية الياء ، وهكذا بقية الحروف . (الشكل 59)

إن التطابق في الأشكال المذكورة يؤدي إلى التكرار في الشكل والحجم ما عدا اختلاف في بعد الحيز الذي يشغله مع الحروف .

ب ـ التشابه

ويتضح في الجمع بين أجزاء بعض الحروف المستخرجة من الحروف الأساسية مثل رؤوس الحروف المنفصلة مع الحروف المتصلة وعراقات الحروف (ب ، س ، ص ، ق ، ي) فهي تتشابه في الشكل المستدير وفي الحجم .

كما تتشابه أجزاء الحروف التي تستقر على سطر الكتابة في العرض ، والحروف التي تنتهي بتشظية مثل (ر ، و ، هـ ، لا) . ان اشتراك هذه الحروف وأجزائها وتشابهها في الشكل والحجم يولد عناصراً ذات توافق فيما بينها . (الشكل 61)

2 ـ التوافق

وتتضح حالات التوافق في الأشكال والمفردات ذات الاتجاه العمودي / المائل ، وفي الحروف التي تغلب عليها صفة الاستقامة ، وفي الخطوط الأفقية ذات الميل الموحد . (الشكل 60–ج)

كما نجد توافقاً مهماً في الخط وطبيعته في تكوين الحروف ، حيث تغلب عليه صفة الأستقامة والمنحيات البسيطة ، وأغلب أجزاء الحروف عبارة عن خطوط قصيرة ذات حركات محددة . (الشكل 60–هـ)

إن اشتراك هذه الخاصية تشكل توافقاً في الخط الذي تتكون منه الحروف أما توافق عنصر الشكل ، فيظهر في صور الحروف المتشابهة والمتطابقة ـ أحياناً ـ التي تشترك في خصائص واحدة ، تتصف بشكل شبه منحرف متكرر بالزاوية نفسها ، كما تشترك في أحجام محددة عندما تنقسم الحروف إلى مجاميع ، فالحروف العمودية المائلة ذات أحجام متساوية ، وكذلك رؤوس الحروف وكؤوسها ونهاياتها .

3 ـ التدرج

ويتمثل بصورة محددة في تحول أشكال الخط من صفته المستقيمة الغالبة إلى المنحنية ، ولا يظهر ذلك جلياً لصغر الحروف ، لهذا يبدو التدرج في عنصر الاتجاه ضعيفاً ، لأن الانتقال من الاتجاهات المائلة إلى الأفقية هو اتجاه شبه مفاجيء .

أما في عنصر المساحة التي تشغلها الحروف ، فليس هناك تدرجاً ، وإنما ذو فئات محددة تشغلها الحروف بأنواعها العمودية والأفقية والنازلة تحت سطر الكتابة .

ويظهر التدرج أحياناً في كتابة الأسطر عندما تتخذ الحروف عدة مستويات نتيجة تركيب بعضها فوق نهايات بعضها الأخر ، فتبدو ارتفاعاتها في تدرج تنازلي . (الشكل 60-أ ، ج)

4 ـ التعارض

ويسهم كعامل إيجابي في خلق تكوين غير رتيب ، ان وجود قدر من الاختلاف البسيط في تكوين الحروف يساعد على ذلك ، ولا يظهر التعارض في عنصر الاتجاه في هذا الخط ، وإنما تتحدد بالاتجاهات العمودية / المائلة للحروف المتعارضة مع الاتجاهات الأفقية لحروف أخرى .

وتقل أهمية التعارض بصورة عامة في خط الرقعة لصغر حروفه واتخاذها صفات محدودة في تكوين أشكالها .

5 ـ الوحدة

وتظهر ساكنة بسبب تغلب صفة الاستقامة على خطوطه ، والأشكال الهندسية المستقرة نسبياً على حروفه ، فهي وحدة كامنة ذات فعالية قليلة في الحروف ذات الاستدارات المنحنية ، وهذا يضفي على سكون وحدته طاقة حركية بسيطة لا تتولد من مركز الحروف ، وإنما تتركز في نهاياتها ، كما لا تتمتع بالانسيابية المستمرة ، وهذا يعني أن الحركة التصاعدية والتنازلية محددة أيضاً وذات نمط تكراري .

وتبرز الهيمنة كعامل وحدة من خلال سيادة الميل إلى جهة اليسار ، حيث يوحي ميل الحروف العمودية (الشكل 60-ب) إلى الحركة ، وهي الصفة الغالبة في هذا الخط ، ويشترك هذا الميل بميل آخر للخط الأفقي التي تستقر عليه الحروف ، والمتمثل بسطر الكتابة . (شكل 60-ج)

كما تتحقق الوحدة بواسطة هيمنة التكرار ، وتتركز في ثلاثة عوامل أساسية هي وجود الحيز أو الفراغ المتساوي تقريباً بين الحروف المنفصلة والمتصلة الذي

يشكل تكراراً ذو إيقاع متناوب . (شكل 60–د)

كما تظهر الوحدة والهيمنة بتكرار زاوية البداية نفسها في جميع الحروف وتبلغ قيمتها °70 (شكل 60–د) ، وتهيمن نسبة شبه ثابتة بين المساحتين الواقعتين فوق السطر وتحته وتبلغ قيمتها 1 : 1,815 .

وكذلك في تكرار ميل المقاطع ذوات الخطوط الأفقية على سطر الكتابة وبزاوية واحدة قيمتها °15 . (الشكل 60–ج)

وتترسخ وحدة الحروف من خلال التوازن اللاشكلي بينها ، هو التوازن الأكثر ملائمة للجانب الوظيفي لها . ذلك أن القوى الأساسية فيها ـ محصلة الاتجاهات ـ هي قوى متعادلة تتوزع بين الحروف العمودية والأفقية ، كما تتوزع على أساس ارتباطها بسطر الكتابة ، فيكون بعضها فوقه أو تحته ، وبعضها الآخر مع مستوى السطر الذي يحقق استقرارها جميعاً .

ويتحقق التوازن من خلال توزيع كتل الحروف ذوات الأحجام المختلفة بصورة متكافئة على السطر ، ويتم معادلة هذا التوازن بواسطة تركيب بعض الحروف فوق نهايات بعضها الآخر ، أو وضع النقاط في أماكن محددة . (شكل 60–أ)

الفصل الرابع

الخط العربي
فن تشكيلي ذو بعدين

المبحث الأول

الخصائص المشتركة بين

الخط العربي والفن الحديث

كشفت الفصول السابقة عن تنوع كبير في الخصائص المكونة للخط العربي ، والتي منحته مميزات في تكوين تراكيب ، اتخذت أشكالاً ذوات جوانب جمالية ، تفصح في الوقت نفسه عن مضامينها من الآيات الكريمة ومأثور الكلم .

وإن مراجعة لخصوصيات الخط العربي كأحد الفنون الإسلامية ، يكشف عن مبادىء وقيم ، يلتقي بها مع الفن المعاصر في الكثير من اتجاهاته ومقولاته ، على الرغم من أن هذه الالتقاءات القائمة بين الكثير من الفنون الإسلامية ، وبين الاتجاهات والتجارب والأعمال المعاصرة ، يجيء من مصادر مختلفة ، قد تكون متناقضة ، في فلسفتها ورؤيتها ، لمعنى الفن وغايته ، ولمعنى الفنان ودوره .

كما أن العديد من القيم الفنية ، التي تشكل اللغة التشكيلية الحديثة السائدة تدين لفنون الحضارات القديمة ، والتي تأثرت ببعضها[1] .

إن ذلك يدعونا للوقوف هنا بتأمل لطرح أسئلة جوهرية وصعبة ، حول الفن كإبداع إنساني ذو مرتبة رفيعة ، ويمثل خلاصة الرقي الحضاري ، وله العلاقة الوثيقة في فتح آفاق جديدة على المستقبل ، كونه عمل إبداعي يخلق صيغاً جديدة بصورة دائمة ، وبالتالي يغني الحوار والمناقشة والجدل في العديد من نقاط الالتقاء لما يمتلكه من حيوية كبرى تمد الحياة ومستقبلها بأسباب جديدة .

للعمل الفني تاريخ طويل وتجارب مختلفة ، امتدت عبر الحضارة الإنسانية ، إلا أن المدارس الحديثة خلصت ومنذ أواخر القرن الماضي ، على اعتبار العمل

---

1 وخاصة التأثر الناتج عن الحوار الذي أقامه المفكرون والفنانون الغربيون بينهم وبين الآثار الفنية الشرقية والقديمة ، ومنها فنون الإسلام التي ملأت متاحفهم . (الصايغ . المصدر نفسه ، ص100) .

الفني ، عملاً قائماً بذاته ، مستقلاً في كينونته عن غيره ، واعتبار عناصر العمل الفني ، من ألوان ، ومساحات ، وعلاقات مرئية ، لغة قائمة بذاتها ، ومن ثم عد الشكل من مساحات وحجوم ، هو بحد ذاته ، المعنى والمضمون الذي يسعى إليه العمل الفني ككل .

وهذه المواصفات تلتقي بخصائص الفن الإسلامي ، التي تجلت العديد منها بأشكال الخط العربي ، وأنه الفن الذي يمكن اعتباره شكلياً وتجريداً ووظائفياً في الوقت نفسه ، وتساعدنا هذه المقارنة في الكشف عن الاختلاف والائتلاف ، من أجل تعميق نظرتنا التأملية في جمالية الخط العربي ، إذ أن هذه القيم لم تكن مجرد تقويم بل هي دعوة لاستلهام فنون الحضارات الأخرى الغابرة التي تشكل أسس وركائز الفن اليوم[1] .

وأولى تلك القيم (التجريد) الذي يوصف به الفن الإسلامي ، كصفة جوهرية في التقويم النقدي الفني ، برَغم ان المصطلح حديث العهد ، وبدأ استخدامه منذ أواخر القرن الماضي . إلا أنه يلتقي ويتطابق مع المعاني والمميزات التي حققها لفن الإسلامي قبل مئات السنين .

والتجريد ـ كقيمة فنية ـ يستخدم من أجل التعبير عن ضرورة باطنية ، كلغة جديدة ، تحرر الشكل واللون من قيود الواقع ، وتتجاوز قاعدة المحاكاة لمظاهر الطبيعة[2] .

ففي الفن الغربي ، يمكن ملاحظة المحاولات الأولى للاتجاه نحو التجريد في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر . وقبل منتصف هذا القرن تبلور فيه هذا الاتجاه بوضوح .

لقد سعى العديد من الفنانين أمثال (فان كوخ) و(غوغان) ، لتحرير اللون والشكل من قيد الواقع ، من أجل التعبير عن الفكرة ، (الصورة الذهنية) ، ومن أجل التعبير عن عواطف ذاتية مستقلة عن العالم الخارجي وبالأخص الطبيعة ومظاهرها .

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص101 .

2 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص104 . وينظر خميس ، حمدي ، التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ـ لبنان ، ب . ت ، ص67 .

لقد ردد غوغان (بأن الخطأ الفني الكبير ، هو الفن الإغريقي ، مهما يكن جماله مؤثراً وجاذباً) ، وأشار بوضوح إلى (أن الفن تجريد ينبع من ذهن الفنان وخياله ولا يجيء من صور منسوخة)[1] .

إنه أعلن الثورة على القيم الفنية المنحدرة من قيم الفن اليوناني التي تعتمد المحاكاة ، التي استمرت ، في فن النهضة الأوربية طوال خمسة قرون ، وكانت مقولات (سيزان) تقترب من القيم الهندسية للفن الإسلامي ، عندما أشار إلى أن (الكرة) و(الأسطوانة) و(المخروط) هي جوهر بنية الطبيعة . أما (سورا) فيعد (الإيقاعية في هندسة اللوحة ، هي لغة مستقلة ومن وحي الذهن ، ولا تستوحي أو تحاكي هندسة ولا إيقاعية الطبيعة الظاهرة) . وهذه صفات واضحة في الفن الإسلامي بما يعرف بالمنمنمات .

كما أن أشكال الخط العربي المتنوعة ليست تقليداً لشكل مادي ، وإنما هي أشكال مستقلة قائمة بذاتها ، فهي بالتالي من الفنون التي لا تعتمد المحاكاة أو التشخيص . وهذه خاصية سعى إليها الفن الحديث ، حينما تخلى العديد من الفنانين عن الرسم التشخيصي ، وانتقلوا إلى أنواع أخرى من الفن ثنائي الأبعاد أو ثلاثي الأبعاد ، بعد أن أصبحت عملية المحاكاة غير مجدية ولم تعد تستهويهم .

وكان لذلك أسباب عديدة منها موضوعية ومنها ذاتية .

والسبب الموضوعي ، هو انتشار آلة التصوير ، التي لا مجال لمنافستها .

أما الاسباب الذاتية ، فهي بروز الاهتمام المتزايد بالعالم الشخصي (الذاتي) للفرد ، فالعديد من الفنانين حول اهتمامه إلى الداخل للتحري عن ردود أفعاله الذاتية ، تجاه البيئة المحيطة به ، من أجل التعبير عنها . كما اتضح الاهتمام بالعمل الفني بوصفه كياناً بطبيعته ، فهو مزيج جميل ومثير من الأشكال والألوان ، لإشباع حالة ذوقية وجمالية دون التعويل على قدرة العمل نفسه على التمثيل ، أو التعبير[2] .

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص106 .

2 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص162 .

وتوضحت القيم للتجريد ، واتخذت طابعاً هندسياً مستقلاً في بداية هذا القرن مع ظهور فنانين أمثال كاند نسكي وموند ريان ، اللذان تحول عندهما الفن ، إلى مجرد خطوط وألوان مسطحة ، ومن ثم إلى أشكال وألوان ، مجردة كلياً من أي دلالة في العالم المنظور ، واتسمت بنزعة صوفية ابتعدت عن كل ما هو حسي أو عرضي ، وتمثل ايقاعاً هندسياً صافياً .

ولقد تكررت التجارب الفنية المماثلة ، لدى (ميليفتش) و(بول كلي) وآخرين ليصل الفن لديهم إلى المرحلة المثلى للتجريد ، وهي التعبير عن الشعور الباطني بعيداً عن التأثير العقلي الواعي ، أو ما يسمى بالحالة الشعورية ، أو المناخ أو الحساسية الفنية المستقلة والقائمة بذاتها كلغة جديدة ، يقصد منها ، صفاء الشكل وتماسك التكوين أو تناسقه . النابع من الداخل[1] .

إن المغزى الذي يمكن إدراكه من آراء هؤلاء الفنانين حول التجريد ، يذكرنا بما قيل في الخط العربي قبل عشرة قرون بأن (الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بآلة جسمانية) و(الخط أصيل في الروح ، وإن ظهر بآلة الجسد) و(الخط لسان اليد ومطية الفكر) .

ومن الخصائص الأساسية المشتركة بين الخط العربي والفن الحديث ، غياب الموضوع ، كعنصر أساسي وطرف جوهري من البنية الجمالية التي يقوم عليها الخط العربي ويقتصر التعبير على المضمون اللغوي ـ التدويني للنص .

إن معالجة الشكل في الخط العربي ، وغياب الموضوع ، إنما تعني إيجاد أسلوب آخر من التأمل والقراءة ، والاقتراب والتذوق . وهذه قيم نادى بها الفن الحديث ، أي أنه لا بد من غياب الموضوع من أجل فتح باب الاجتهاد والتأويل والافتراض والتخمين . وهذه صفات تجعل من العمل الفني كائناً حياً له القدرة على التعبير ، لا على الثبات والتحجر .

كما تعمل على خلق حقيقة جديدة ، أشد إثارة من الواقع من خلال الارتقاء بالمعنى وبأكسابه مظهراً معيناً ، وصفة من الصفات المؤثرة ، من خلال معالجة

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص110 .

اللون ، أو المساحة ، أو النسب ، أو الملمس ، أو اعادة تنظيم علاقة كل منها بالآخر من أجل الارتقاء بالمعنى وبما يضمن توصيله .

ومن أجل الوصول بالعمل الفني إلى هذه القدرة من التعبير ، لا بد من مناقشة عناصره وأسسه التصميمية ، وعلاقاته التشكيلية المجردة ، من خطوط ، وفراغات ، ومساحات ، وأحجام ، وألوان ، وظلال ، ورموز ، لأن العمل الفني يتكامل متى قام على تصميم سليم ، مهما اختلف أسلوبه أو شكله الفني ، لأن طريقة تنظيم هذه المفردات هي في مقدمة أسباب وجود العمل الفني .

إن هذه المفردات (العناصر التشكيلية) بالنسبة إلى الرسام أو النحات والمعمار أو المصمم ، هي وسائل تعينه على بلوغ غاياته ، وانتقاؤه هذه العناصر ، مع قرارته في أوضاعها وتشابكها وتمازجها ، ينجم عنه عمل فني متميز ، أو قد تتحول إلى فوضى إذا لم يحسن استخدامها . ويطبق معظم الفنانين المتكاملين الأسس في اعمالهم ، بطريقة حسية دون التفكير بها ، ولأنها أصبحت راسخة في عقلية وسلوكية الفنان ، من خلال تجاربه العديدة ، وعلى هذا الأساس فإن يده تتجاوب بصورة تلقائية مع المنطق اللاشعوري[1] .

ومن المستحيل مهما كانت بلاغتنا ، أن نصف بالكلام ، تعقيد مختلف العناصر والأسس الموجودة في أي عمل فني . لأن الفنان يضفي على العمل موهبة ومهارة لا تنزل إلى مستوى العبارات الاصطلاحية .

وما يمكن فعله عادة هو وصف تأثير عمل الفنان ، بما يحدد الصفات المتعددة التي يمكن ملاحظتها في عمله الفني .

وللخط العربي أشكال مطاوعة ، ويتوضح ذلك من الاستخدمات العديدة ، مثل التكرار المتناظر عبر قيم ضوئية أو لونية مختلفة توحي ببعد منظوري كأنه ينعكس على مرآة ، وكذلك في تدرج مستوى الحروف وتراكبها ، وفي رسم الأشكال بالحروف ، كصور تمثل كائنات حية أو صور تشخيصية ، كما ارتبطت العديد من الحروف ، بدلالات معنوية ، مثلما ارتبط حرف الألف بالسيف ، أو

---

1 مايرز ، المصدر نفسه ، ص236 .

بالقامة المنتصبة ، والدال بالرجل المنكب[1] . . . الخ . وكذلك بالمعالجات الهندسية التي برزت في الخط الكوفي ، واتصفت بغنى إيقاعي متميز .

وفي هذه الاستخدامات كلها ، يبرز الشكل في مقدمة القيم الفنية ، التي تمثل مجموعة العناصر التقليدية المرسومة ، وفق أصولها وقواعدها .

ولكي يكون الخط العربي من الفنون الجميلة ـ بما يعمق في إمكاناته التعبيرية ـ يمكن اضفاء المفاهيم التشكيلية ، والفلسفية ، والتعبيرية عليه من أجل ، استبدال حرفيات الخط العربي المأثورة ، بجماليات التشكيل المنظورة واقحام أقصى إمكانية تعبيرية في اللوحة ضمن مفاهيم ورموز نفسية ، وأدبية ، واجتماعية كوجود جديد للحرف ، استهدافاً لتحقيق الوحدة الذاتية بمزيج من واقع شعري ، وواقع درامي ، يتدخلان عبر إيقاعية منفعلة بتشخيصات اللوحة .

وعلى هذا الأساس ، تم بناء اللوحة الفنية الخطية[2] ، وفق مقومات العمل الفني التشكيلي المتمثلة بـ :

1 . الفكرة ، أو الموضوع .

2 . الشكل ، أو التصميم ذو البعدين .

3 . وسائل التحقيق ، وأساليب الصياغة .

---

1 كما ارتبطت الباء بالرجل المستلقي ، ورأس حرف العين بحاجب العين ، والكاف بزناد اليد ، ولم تقتصر هذه الدلالات على خط معين ولكنها تركزت في خطي الثلث والتعليق .

2 اللوحات الفنية المختارة مأخوذة من المعرض الشخصي الثالث ، وعدد لوحاته أربع وعشرون لوحة ، وقد أقيم في حزيران 1986 في قاعة الرواق ، بغداد .

المبحث الثاني

الفكرة أو الموضوع

تبدأ الفكرة من خلال العلاقة التاريخية بين الخط العربي ، والآيات القرآنية ، كمبدأ أساسي ، منذ بداية تكون أشكال الخط العربي الأولى ، واعتبرت هذه العلاقة بعد ذلك ، كقضية جدلية ذات صلة بالفكر الغيبي ، المعتقد في الفن الإسلامي .

لقد ترك الإسلام بصماته في الفن بصورة عامة ، وفي الخط العربي بصورة خاصة ، كأحد هذه الفنون ـ إن لم يكن أهمها ـ وعد ذا وظيفة معينة ، اتضحت في النماذج الخطية التي أثبتت براعة وذكاء الفنان المسلم وحريته ، في التعبير ، والربط بين عناصر اللوحة الخطية ، (ومما لاشك فيه ، كانت يد الفنان المسلم امتداداً لعقله ، ووسيلة للتعبير عن إحساساته ـ التي يسودها الاستقرار والطمأنينة والاتزان ـ في فن ربطه بالدين)[1] .

أضفت الخطوط العربية المنقوشة على المساجد روعة وأناقة وبرع الفنان المسلم في إظهار قدراته فيها فنالت الكتابات إعجاب الذين يؤمونها للصلاة ، وقد خدمت هذه النقوش ، في أن أصبح لها وظيفة رمزية ، تؤكد قوة الإسلام وروحانيته ، وكانت تلك الوظيفة الرمزية هي الجانب الإجتماعي للفن العربي ، مؤكداً قدراته على اضفاء المسحة الفنية ، إلى جانب العطاء الروحي ، الذي يقدمه الإسلام ، لراحة النفوس والدعوة إلى الروحانية الخالصة والطهر العفيف[2] .

إن موقف الفن من الدين ، هو أن الفن أخذ من الدين فهم الغيب والوجود

---

1 Welch, Anthony: Calligraphy in the Arts of the Muslim World, Folkstone Kent, Dowson, 1979, p. 19.

2 المصدر نفسه : Welch, p. 31

معاً ، والإنسان والحياة معاً ، ووقف ازاء الدين وقفة إيمان عميق بكونه رسالة سماوية إلهية . فالمبدأ الجوهري في الفن الإسلامي هو التوحيد ، وإن أول ما يمكن ملاحظته ، هو أنه وليد فكرة محددة عن العالم والحياة ، عن الإنسان والله ، تستند هذه الفكرة ، إلى أن الله هو كنه هذا الوجود ، منه وإليه ينتهي ـ هو الأول والآخر والظاهر والباطن[1] .

فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان ، الإنسان إلى منزلة يمجدون فيها عريه في تماثيلهم ، نجد الفنان المسلم ، ينظر إلى أعمال الآدمي أكثر مما ينظر إلى مظهره ـ رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته ، وإن الفنان المسلم يستهين بالعالم المادي ويراه عرضاً زائلاً ، ومتعة فانية ، والخلود الحقيقي هو للروح .

إن الفكرة في الأعمال الفنية هي امتداد لهذا المبدأ ، مع السعي لإيصال المضمون عن طريق التعبير في الخطاب الجمالي ، كمؤثر بصري يتضمن رسالة ذات دلالات عقائدية ، أي أن طريقة التعبير لا تقتصر على الجانب الوظيفي التقليدي للحرف كوسيلة تدوينية ومقروءة ، بل هي عملية دمج ، بين الوظيفة اللغوية ، والشكل الجمالي المعبر .

أي أن بناء العمل الفني ، هو ثمرة لامتزاج الفكرة بالمادة واتحاد المبنى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ، بوحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً ، يتمتع بشبه ذاتية[2] .

والجديد هنا ، فضلاً على التعامل مع النهج المذكور ، هو إعطاء حرية أكبر في فهم عملية الإبداع الفني ، أي كون الفن يدخل في تركيب النفس البشرية ، بصرياً ، وعلى صعيد المعنى الروحي للوجود ، ولإبراز الإيمان المطلق بالله والدعوة إلى سبيله .

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص150 .

2 وشبه الذاتية تعني عملية الاستقلال الجزئية التي يتمتع بها العمل الفني نتيجة لامتزاج المادة ، وطريقة التعبير الذاتية للفنان . ـ إبراهيم . زكريا ، مشكلة الفن ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، 1976 ، ص 50 .

كما تسعى الفكرة إلى إبراز عقيدة التوحيد ، من خلال تأثيرها على الإنسان ، في صفاء النفس وسلامتها ، كذلك في صلته بغيره في المجتمع ، من كونها تعمل على توجيه النفوس إلى مبدأ واحد مطلق .

وفي إقامة توازن عملي ، واعداد الإنسان ليتحرر من فرديته ، فالنص القرآني يعكس الوعي الاجتماعي ، ويقيم علاقة تبشيرية واضحة ، تدعو إلى الخير والفضيلة في حياة الانسان ، وتحقق رسالة الله فيها ، ﴿قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين يهدي به الله من اتبع رضوانه سبل السلام ويخرجهم من الظلمات إلى النور بأذنه﴾[1] .

فالفن هنا لا ينفصل عن جوهر المعتقد ، بل يتحول إلى ضرب من العبادة ، لأنه لا يختلف عن العمل الصالح من الطراز الرفيع أو الجليل .

إن هذا النوع من المعالجة النابع من نفس صافية مستقرة ، تواجه الاضطراب ، والاغتراب ، وتتغلب عليه ، فهو موقف واضح من الوجود والأزمات . كما أنه في نفس الوقت ـ موقف جدلي من اللوحة الفنية يهدف إلى إبراز ما هو جديد ، ومناجزة النقد والمناقشة ، وخلق حوار خفي بين الصورة المادية والمثال الروحي بين الحاضر والغائب ، بين المنظور والمضمور ، هذا البعد القدسي الذي يتجلى بنور الكتاب الكريم وأحكامه .

إن الدخول إلى اللوحة هو من منطلق صوفي ، مفعم بالحب الذي يسعى إلى تمجيد الله ، وتمجيد الحب القائم بين الإنسان وخالقه ، مما يعني الارتفاع إلى مستوى الشعر والخيال ومطلق الموسيقى .

وتبرز قدرة الفكرة على التعبير ، بصرياً ، من خلال ارتباط المعتقد بالخط العربي في ادائه الجمالي ، كما تفصح عن معناها من خلال المضمون الذي تحويه هذه النصوص .

لقد ساعدت مادة التنفيذ ووسيلتها ، في تحقيق ابعاد الفكرة من خلال خلق فضاءات غير محددة ، وذات تدرجات مختلفة ، وفي تعويم الأشكال وتصعيدها

---

1 المائدة ، الآية : 16 .

بما يشبه الغمام الأفقي الشفيف ، من أجل منحها بعداً روحياً مضافاً ، وتخفيفها من أعباء الحجوم والأبعاد للعبور بها من منطقة الظل الأرضي الكثيف إلى عالم مفتوح النهايات .

إن البعد الروحي الذي تعالجه الفكرة ، لا يتحدد بزمن ، حيث لازمت القيم الروحية الإنسان منذ أقدم العصور ، وكانت تشكل محوراً أساسياً في حياته ، وملاذاً آمناً يلجأ إليه .

فالمعالجة الفنية بالتالي ، تبتعد عن الآنية والعفوية ، ذات العلاقة باللحظة أو التي ينتهي تأثيرها بعد زوال العامل المؤثر فيها . كما تبتعد عن الجانب العنوي في عملية الطرح ، وتظهر العلاقة الجدلية ، والصراع بين الجانب الروحي والجانب المادي .

على الرغم من الصلة الوثيقة ، بأحكام الموازين السفلية ، في الخط وتجويده الا أن الفكرة الأخيرة ، لا تأخذ منحى تقليدياً في التعامل مع الأشكال المراد التعبير عنها . وإنما تأخذ مذهباً تقليدياً بسيطاً ، واضحاً ، غير معقد ، من خلال تجويد خط الآيات القرآنية ، وتوضيح مضامينها ، وتقريبها إلى النفوس ، وتحبيبها إلى القلوب ، بطريقة صوفية واعية ، ومدركة ، ومؤثرة بصورة فعالة في المجتمع ، وليست صوفية ، منعزلة ، عاجزة ، هاربة .

وخلاصة القول : إن الفكرة هي أحد المحاور الأساسية في الأعمال الفنية ، والتي تحمل قدراً كبيراً من التعبير عن الكثير من المعاني والتي يمكن أن توصف بالعمق ، وهو ما يتصف به العمل الفني الأصيل ، الذي ينطوي على غزارة في المعنى ، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجاً عن غموض أو ضبابية ، بل عن عمق وتنوع .

إن عدم تصوير الملامح ، وعدم وجودها أصلاً ، يعني أن العمل الفني يدخل مباشرة في اداء خطابه الجمالي والتعبير عن محتواه وفي ذلك يقول مالرو :

(إن العمل الفني إنما يبدأ ، حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح ، لكي يبدأ مهمة التعبير عن المعاني)[1] .

---

1 إبراهيم ، المصدر نفسه ، ص44 .

والتعبير عن المعاني في العمل هو أعسر عناصره القابلة للتحليل ، لكونه لا يعتمد تحليلاً عقلياً فقط يمكن تأويله وفهمه ، وإنما يحتاج إلى دلالة وجدانية ، تدرك بطريقة حدسية مباشرة وتحقيق هذه الطريقة ، يعني الوصول إلى الرابطة الحية بين الفنان وعمله ، وبالتالي ، خلق الحوار بين العمل الفني والمشاهد .

والفكرة في العمل الفني ، والقدرة على التعبير عنها ، لا يمكن فصلهما عن العناصر الفنية الأخرى ، فهي فلسفة الموضوع . ولأجل أظهارها إلى الوجود ، لا بد من شكل يحتويها أو يستوعبها ، أو وسيلة توصلها ، ومادة ملائمة يمكن أن تنفذ بها ، وبطريقة تقنية يمكن أن تحققها .

المبحث الثالث

الشكل أو التصميم ذو البعدين

يوصف العمل الفني التشكيلي ، بأنه عبارة عن تطور لعلاقات شكلية ، فحيثما يكون هناك شكل ، يمكن أن يكون هناك تسرب للعواطف وتتحدد هذه العواطف بنوع الأشكال ، وطبيعة العلاقة بينها في العمل الفني .

وتعد عناصر التشكيل المفردات الأساسية التي تعتمد لبناء العمل الفني ، والطريقة التي تنتظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني عن الآخر .

فقد يجمع الفنان بين الخط واللون والنسيج ، لينتج صورة تشبيهية ، وفي حالة أخرى ، قد يجمع بين المكونات نفسها بطريقة مختلفة كلياً ، للتعبير عن استجابته الذاتية الناتجة عن تجربة شخصية . إن الجانب الجوهري في العمل الفني ، هو القصد الأساسي الذي يهدف إليه الفنان ، أو يرتكز إليه ، والذي يفرض عليه أن يتخذ قرارته في عدد المكونات وأنواعها ، أو الطريقة التي ستنتظم بها .

والعمل الفني المتكامل ، يجب أن يكون كل عنصر من عناصره ، مفردة ضرورية في الاداء الذي يهدف إليه الفنان ، وعملية الجمع هي التي توحد هذه العناصر ، وهي التي تعطي العمل معناه[1] .

إن استخدام القواعد الفنية ، بطريقة موضوعية وتقليدية ، توصل إلى نتيجة أكاديمية ، قد توصف أحياناً بالجمود ، على الرغم من أنه من المفيد جداً فهم هذه القواعد ، كونها تشكل أساساً تنظيمياً . وتشبه نظم الشعر ـ حيث أن القافية والوزن ، لا يكفي لخلق قصيدة شعرية عظيمة كما لا يخلق التنظيم التقليدي للعمل الفني ، صنع تحفة فنية .

إذ إن تحدي الشكل الجمالي التقليدي ، وابتكار نظام جديد ، غالباً ما ينتج عنه عمل فني مبتكر ، له مواصفات جديدة ، ويثير نوعاً من الاهتمام .

---

1 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص97 .

إن الأسس والعناصر التي يعتمدها الفنانون في بناء أعمالهم الفنية ، وبسبب من استيعابهم العميق لها ، تتجاوب بصورة ذاتية مع المنطق اللاشعوري ، فيتكون الرسم أو التصميم ، دون الحاجة إلى التمعن فيهما كما يطرحها البحث الحالي هنا ، وهي بالضبط كالملحن الموسيقي الذي يندفع إلى فكرة موسيقية معينة مع نغم منسجم ، فالفنان التشكيلي يندفع إلى خلق تكوين من الخطوط والألوان والملمس وغيرها ، ويفكر في معاني التصميم ، كالموسيقار الذي يفكر في معاني اللحن وانسجامه ، وكما ورد في الفصل الثالث ـ تحليل الخطوط العربية ـ الذي أبرز تضمين هذه الخطوط للعديد من أسس التصميم التي لا تستغني عنها جميع الفنون التشكيلية ، فقد تم الاستفادة من هذه الخصائص كنتائج في بناء الأعمال الفنية الحالية ذات البعدين ، وذوات الأبعاد الثلاثة في الفصل الخامس ، مع المحافظة على شكل الخط العربي ضمن منطقة الجمالي وفق العناصر والأسس الآتية :

1 ـ العناصر

أ ـ الخط المجرد

وهو أحد الوسائل البسيطة ، وفي الوقت نفسه ، هو الأكثر أهمية ومنفعة من بين العناصر التي تدخل في تكوين العمل الفني ، لما يتمتع به من تعددية الاستعمال ، حيث لا يمكن للرسام ، أو المصمم ، أو النحات ، الاستغناء عنه .

والخطوط لها مواصفات وأشكال عديدة ، فهي يمكن أن تكون نشطة ، أو ثابتة ، مستمرة أو منحنية أو مستقيمة ، وتفيد هذه الخصائص الخطية للتعبير عن العديد من المواضيع والأفكار المختلفة[1] .

ويعد الخط أحد المكونات الأساسية في الأعمال الفنية ، بل هو محور هذه الأعمال ، لان النتيجة الحاصلة من حركته ، ومن اتجاهات معينة ، تتكون صور الحروف وأشكالها ، وتؤدي وظيفتها في نقلها للمعلومات بصورة مباشرة . على الرغم من أن الحروف تشكل ـ بأنواعها ـ الخط العربي ، وصفاته الجمالية ، هي في حقيقتها مساحات ذات بعدين مختلفة الأشكال والأبعاد ، إلا أنها تنتمي في

---

1 مالنز ، المصدر نفسه ، ص38 .

العمل الفني إلى الخط المجرد بصفاته المختلفة .

وبسبب من هذه الصفات والخواص تم استخدامه في وظائف عديدة أبرزها :

أولاً : الخط المجرد وسيلة للتعبير

ويتضح في الألوان الأفقية التي تشكل أسفل الأعمال الفنية ــ المرفقة ــ للتعبير عن الأفق الذي يمثل منطقة الظل الأرضي ، ويتسم بحالة من السكون العميق الذي يتوافق مع شد الجاذبية (أي أنها تتسم بحالة من الاستقرار بصورة هادئة وغير فاعلة) .

على الرغم من قوة هذه الألوان ، فإنها تبدو ــ أحياناً ــ متداخلة بصورة تزيد من سكونها واستقرارها .

إن هذا الاتجاه الأفقي للألوان ــ والذي يقسم اللوحة أفقياً إلى قسمين ــ يهيىء الاستقرار وتوازن كل ما فوقه ، وليعطي قوة تعبيرية عن الأفق ، الحد الفاصل بين الأرض والسماء ، بين المادة والروح .

وتثير الخطوط العمودية (الحروف ذات الاتجاه العمودي) ، إحساساً بالرفعة والصلابة والتماسك ، خاصة عند استقرارها فوق الأفق بصورة متوازنة ، يمكن وصفها باللاواقعية في الاحساس[1] . (الشكل 62)

أما الخطوط المنحنية ، (الشكل 65) فتسعى إلى احداث تأثير انفعالي بطريقة اندفاعية وسريعة ، من خلال المبالغة في هذا التأثير أو من خلال زيادة ثرائه ووضوحه (شكل 63) كما تعطي العديد من الخطوط ، الاحساس بالدقة والانتظام . (شكل 67)

وتتمتع الخطوط التي تتضمنها الأعمال الفنية ، بقدرة إضافية للتعبير عندما تفصح عن معانيها ، كحروف وكلغة ، فكل كتابة ذات معنى مباشر مدلول يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل مكونات اللوحة وعناصرها ، من أجل زيادة التعبير في الشكل واللون فضلاً عن مضمون اللغة .

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص72 .

ثانياً : الخط المجرد عنصراً للتكوين

إن الخصائص المتعددة التي يمتلكها الخط ، التي سهلت استخدامه بطرق مختلفة ، نشاهد فيها خطوطاً قصيرة عمودية ـ (الشكل 62) ـ تستقر على خطوط أخرى أفقية ، كما تنتقل هذه الخاصية إلى أعلى اللوحة ، متمثلة بلفظة الجلالة ، والخطوط المتمثلة بالظلال المتلاشية تحت المربع الأعلى ، وتشكل بالتالي علاقة مشتركة بين خواص هندسية ، تهدف إلى خلق نظام ذو علاقة رياضية[1] .

بينما في (الشكل 63) يتخذ الخط المنحني بصعوده ونزوله حداً فاصلاً بين مساحتي اللوحة العليا والسفلى ، وليشكل الحدود التي تلتقي عندها هاتان المساحتان ، وليكون تضاداً واضحاً مع الخط الأفقي ، الذي يمثل الأفق ، والذي تنتقل بعض ألوانه وتدرجاته إلى أعلى اللوحة ، (داخل المربع) .

وفي (الشكل 64) ، تلتقي خواص الخطوط اللينة المتمثلة بالكتابة ، بالخط المستقيم الذي يؤطر اللوحة المائلة المرسومة ، ليشكل تضاداً قوياً ومع قوته لم يتمكن من منع استمرارية الخط اللين في الانطلاق نحو الأعلى ، ليتلاشى بصورة تدريجية ويغيب .

بينما يتخذ الخط اللين تكاملاً هندسياً في (الشكل 65) ليشكل بطاقته الكامنة وتوزيعه ، وإيقاعه المنتظم ، شكلاً دائرياً ، اقترب من الأفق ، وتجانساً مهماً في تقرير النتيجة النهائية لجمالية العمل الفني كونه يشكل سيادة على معظم أجزاء العمل .

ويكون تأثيره كعنصر تكوين ، في تحديد المساحة ، وفي احتوائه لأشكال وعناصر أخرى مثل الحركة واللون ، في علاقة هندسية ترتبط بالمركز من ناحية ، وتتضمن النص الكتابي الذي يشكل تضاداً واضحاً ، من خلال الخطوط المستقيمة القصيرة ، التي تتعامد حكمياً مع الخطوط الأفقية في أسفل اللوحة ومن

---

1 وهي الاشتراك بزاوية قيمتها 45° تقريباً ، هي زاوية اتجاه المربع الرأسي وزاوية ظلاله على أرضية اللوحة وزاوية بداية الحروف العمودية والأفقية ، إضافة إلى اتجاه جزء من شكل الإطار الخارجي المحيط بالمربع .

خلال العلاقة الانشائية المتوازنة ، وتشكل المساحات التي تحتوي على خطوط منحنية ، تنوعاً في احتوائها على الخط ، بإيقاع وسمك مختلف بين مساحة وأخرى .

إن تأثير الخط وعملية تحليله في التكوين الفني ، تضفي شكلاً مرئياً على مفاهيم العمل ، خاصة وإن الخط هنا ، هو جزء أساسي بصفته الجمالية والوظيفية .

ومن هذا المنطلق تأتي أهمية عنصر الخط ، وعلاقاته الأفقية / العمودية ، فضلاً عن المنحنيات المتصلة . وهذه العلاقات بدورها تتصل بسطح اللوحة ، فضلاً على الدخول إلى الخط هو بصفته الحقيقية الهندسية كقيمة ، وليس كتمثيل أو تشبيه لحالة مادية ، بحيث تكون النتيجة النهائية هي تحليل خطي محكم السبك ، ويؤكد صفاته وحالاته كلها .

ثالثاً : الخط المجرد عنصراً تركيبياً

تم استخدام التراكيب الخطية ، بوصفها مجموعة من المؤشرات المساندة في خلق العلاقات عبر التكوين ، وتقوم هذه الخطوط غالباً على أساس تقسيم المساحة على أجزاء هندسية بسيطة .

ويتضح ذلك من خلال تراكب الخطوط الأفقية فوق بعضها ، في أسفل اللوحة ، وبمسافات هندسية ، كما تتضح من خلال الحروف المتراكبة فوق بعضها أيضاً . (شكل 62)

وتوحي بقوة الوقار والإتزان وثراء وتنوع الخطوط المتراكبة ، فوق بعضها بطريقة هندسية ، لتكون تركيباً إنشائياً ومعمارياً ممتداً فوق الأفق .

ولا يقتصر استخدام الخط كعنصر تركيبي على التقسيم الهندسي . وإنما خلقت انحناءاته ، وحركة لفه ، وتدويره ، مساحات وعلاقات متراكبة ومتداخلة مع بعضها وشكلت نسيجاً متجانساً وضحت متانة التركيب وقوة الخطوط المتصلة مع بعضها . (الأشكال 63 ، 65 ، 66)

رابعاً : الخط المجرد محيطاً للشكل

وتعبر هذه الخطوط عن الحافات الحدودية لمفردات العمل الفني ، ومن خلال توضيحها لبداية الأشكال ونهاياتها . والصفة الغالبة على هذه الخطوط هي

تكونها للأشكال الهندسية ، فتأخذ شكلاً مربعاً في (الشكل 62) وشكلاً مستطيلاً ممتداً في (الشكل 64) وشكلاً دائرياً في (الشكل 65) . . . الخ .

وتعطي هذه الخطوط ، الصفة الأساسية الأولية للأشكال ، وغالباً ما تحتاج إلى خطوط إضافية من أجل زيادة التوضيح .

وإضافة إلى ذلك ، تحتاج إلى معالجة العلاقات المرئية بين هذه المساحات والمساحات المجاورة .

خامساً : الخط المجرد وسيلة للتعبير عن الشفافية

ويبرز عندما تمتلك الخطوط ما يشبه الشفافية ، عندما يكون لها القابلية على التداخل مع بعضها ، أي أن الشكلين ، يتمازجان ويتداخلان مع بعضهما . ويمكن رؤية الشكلين معاً في وقت واحد ، كما في ألوان الأفق الشفافة المتداخلة مع بعضها ، من أجل الايحاء بسلسلة الفضاء المتدرج ، والزمن المتصل ، وفي ذلك ما يشبه الغمام الشفاف المتكون في الأفق ، أو كما في ظلال الأشكال الهندسية في اللوحات (63 ، 64 ، 65) .

وإن هذه الشفافية إضافة إلى خلقها تدرجاً متداخلاً في اللون والشكل ، فإنها في الوقت نفسه تهيىء تضاد واضح بينها وبين المساحات ، بصورة واضحة وقوية من الحروف والأشكال .

سادساً : الخط المجرد كحركة

يبقى العنصر الحركي كافياً وبصورة قوية في الخط المجرد بشتى أشكاله المعبرة ، وليس أوضح ، من الحركة كما هي في حروف الكتابة ، فهي لا تتكون إلا عندما يتحرك الخط مكوناً أشكالاً رمزية ، تؤدي لغة معينة . فهو تارة صاعداً أو نازلاً أو مستديراً ، مقبلاً أو راجعاً . ويستطيع الخط الإتيان بجميع هذه الحركات ، إلا أن بعض هذه الخطوط أكثر نشاطاً وصعوبة من خطوط أخرى ، ففي الخطوط المنحنية في الأشكال (63 ، 64 ، 65 ، 66) تتضح الحركة كطاقة تتجه اتجاهات عديدة . بينما تتحدد الحركة في الخطوط المستقيمة الغالبة على أشكال الخط الكوفي كما في (الشكلين 62 ، 66) .

وفي (الشكل 67) ، يؤشر الخط المحيط مساحات مستطيلة ، باتجاهات

متعددة ، توحي بالحركة مع ايقاعات الحروف والكلمات ، التي تحمل الصفة المنحنية نفسها ، على الرغم من اختلاف سمك الحروف . وقد أعطت هذه لحركة شداً بصرياً في اتجاهات متعددة .

وتبرز الحركة في سير الكتابة في الأشكال (62 ، 63 ، 64) باتجاهات مختلفة تؤكد العلاقة الإنشائية للحركة ، وفي بناء أحد أهم عناصر اللوحة ، وتشكل تضاداً واضحاً مع حالة السكون والاستقرار الذي يثيره خط الأفق باستقامته وضبابيته .

وغالباً ما ارتبطت الحركة بالحياة ، والسكون بالموت . فحركة الاشكال والخطوط المستمرة ، تعني الحركة الديناميكية ، والديمومة والسعي المتواصل باتجاه معين .

سابعاً : الخط المجرد كقوة ارتدادية

إن الحركة في الخط تخلق مسالك بصرية ، تدعو العين للتنقل عبرها ، وتختلف هذه المسالك ، حسب طبيعة الخط وخاصيته . وقد تكون بعضها أكثر إلحاحاً وتأكيداً من خلال قوة الخط المعني .

فالحركة الارتدادية للخط تمتاز بالالتفاف في حالة الشد[1] ، أو الحركة الكامنة وفي أحيان أخرى تتخلل هذه الحركة مسافات توحي بالارتداد المضاد ، أي إرخاء الشد ، وهذا يعني التنوع في قوة الخط .

كما يبرز الخط كقوة ارتدادية[2] في (الشكل 63) عند تتبع سير القلم في كتابة الحروف ، فهو أحياناً يشكل اندفاعاً قوياً نحو الأعلى ، يتبعه نزول متدرج أقل قوة ثم ينتهي باستدارة قوية لتبدأ من جديد في اتخاذ حالات إيقاعية أخرى .

إن خط الحروف عندما تتخذ شكلاً نابضياً مشدوداً[3] ، يعني أن هناك إمكانية ،

---

1 وهي زيادة عدد المنحنيات أو الالتفافات في مساحة ضيقة ، وتوحي هذه الالتفافات بوجود حركة كامنة .

2 حالة رد الفعل الناتجة عن حالة الشد الموجودة في عنصر الخط .

3 الحالة التي يتخذ الخط شكلاً حلزونياً ، أو جزءاً منه يحمل طاقة كامنة في فن الارابيسك (التوريق) .

لأن تكون النتيجة ، رد فعل ارتدادياً[1] من الأشكال والعناصر الأخرى الموجودة في العمل الفني من جهة ، ومن جهة ثانية ، السعي لإيجاد نوع من السيادة على العناصر الأخرى لفعل الحركة الارتدادية . (الشكلين 64 ، 66)

إن الحركة الارتدادية للخط وقوته ، واحدة من الخصائص العظيمة لفن الأرابيسك (التوريق) والذي يمكن ملاحظة حركته الحلزونية والملتوية والمتكررة ، بشكل متناوب ، وأحياناً بشكل متناظر ، تتفرع منه خطوط ثانوية أقل ارتداداً وقوة ، تتمثل بشكل الأوراق والأغصان . وهذا يعني أن الخط الذي يملك هذه الخاصية يحتاج إلى خطوط ثانوية في العمل الفني أقل حركية أو ارتداداً ، وذلك لتوضيح فاعليتها وتأثيرها .

ثامناً : الخط المجرد كنمط في الخط العربي

ويتضمن تعبير النمط في الخط ، من خلال تكون حروف أو أشكال متكررة ، تنظم بطريقة تشكل إيقاعاً متطابقاً أو متشابهاً في الشكل . ويظهر النمط بأوضح صوره ، في الخط الكوفي المربع ، عندما تتناوب الحروف الهندسية السوداء ، مع المساحة المنتظمة البيضاء ، أو بالعكس ، وهي خاصية ذات أهمية في التأثير البصري .

وتبرز النمطية بطريقة أكثر تعقيداً في بقية الخطوط العربية ، ولكل منها حالة نمطية خاصة بها .

ومن خلال تركيب هذه الأنماط سوية ، يمكن خلق تنوع وثراء يثير الدهشة . كما تتجسد فكرة الخطوط النمطية في الزخارف الإسلامية المتنوعة ، والتي تطورت إلى أقصى التعقيدات المكونة من الخطوط العمودية والأفقية والمائلة (المستقيمة والمنحنية) .

وتبرز الحالة النمطية عند تكراره لإثارة إيقاع معين (الشكل 62) ، أو تشابك متداخل من الخطوط ينتج إيقاعاتها المعقدة كما في (الشكل 65) .

إن وجود الخصائص المشتركة في بناء الحروف العربية ، كما وردت في التحليل ،

---

1 الفعل الناتج بتأثير عنصر آخر ، نتيجة طاقته الكامنة .

كاشتراك شكل حرف الألف مثلاً في العديد من الحروف مثل (ك ، ل ، ط ، لا) ، وكذلك اشتراك العراقات مثلاً في العديد من الحروف الأخرى مثل (ب ، ر ، س ، ص ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، و ، ي) ، إضافة للعديد من الخصائص المشتركة ، تثير كل هذه الصفات حالة نمطية متكررة في اللوحة الخطية وتساعد في بنائها ، وقد استخدمت هذه الخاصية في اثراء صفحات المخطوطات العديدة والمزينة بزخارف دقيقة ذات قيمة .

تاسعاً : الخط المجرد نسيجاً

للخط المجرد بصورة عامة ، والخط العربي بصورة خاصة ، تنوع وثراء في خواصهما الفنية ، فقد تكون خشنة أو ناعمة ، لينة أو جافة ، بسيطة أو متراكبة ، كل هذه الخواص يمكن أن تشكل نسيجاً متنوعاً عند استخدامها ، من أجل خلق تأثيرات معينة .

فالخطوط اللينة بوصفها نسيجاً ، تثير حالة من الحيوية في التكوين كما في (الشكل 63) بينما تثير الخطوط الجافة حالة من الصلابة والقوة ، (الشكل 62) ، وتنتج الخطوط المتراكبة ، سطحاً معقداً وكثيفاً ، شديد التماسك ، كما في (الشكل 65) الذي ينتج عنه نسيجاً متين الحبك من الأنسجة الخطية .

كما تثير الكتابة ذات النسيج الشريطي في (الشكل 67) حالة من الصلابة الممتدة المتماسكة .

إننا هنا لا نتوقع أن نجد جميع إمكانيات الخط المجرد ، في عمل واحد ، حيث لا يقتضي العمل الفني استخدام كل صفات الخط وخصائصه ، وبالتالي احتواء كل معانيه ومدلولاته . فضلاً على أن الخط مع أهميته البالغة هو عنصر واحد من عناصر عديدة ، يتكون منها الشكل .

وفي هذه الأعمال تزداد أهميته لا بوصفه عنصراً جمالياً معبراً فقط ، وإنما لكونه لغة مباشرة والخط العربي محور هذه اللغة الأساسي .

ومن خلال مقارنة عنصر الخط المجرد وقيمته الفنية والوظيفية بين الأعمال الفنية واللوحات الخطية ، يتضح تعدد استعمالاته التعبيرية والجمالية إضافة إلى أهمية الجانب الوظيفي ، كما يتخذ صفات وأشكالاً متعددة تعد من المكونات

الأساسية للعمل الفني .

وكان لمعانيه التشكيلية أهمية في اداء لغة الشكل من خلال قوته وصلابته وحيويته وثرائه كما في (الشكلين 62 و64) بينما لا يظهر ذلك في استخدامه التقليدي في الشكل (43) حيث يقتصر فيه عنصر الخط على التعبير اللغوي .

وبرغم اشتراك الخط المجرد بين العملين كعنصر لبناء التكوين وتقسيم أجزائه وربطها ، فإن إعادة طريقة كتابة الخط الكوفي المصحفي (الشكل 43) على شكل تراكيب ذات علاقة إنشائية كما في الشكل (62) تضفي عليه طابعاً جديداً غير مسبوق . والاستفادة من النسيج المتكون من هذا التركيب في أشغال جزء من اللوحة الفنية يشترك في التعبير عن قيمها الجمالية .

كما يتصف الخط المجرد في الأعمال الفنية بتميزه بالعلاقات الهندسية في معالجة الأشكال التي تحويها اللوحة الفنية .

ويؤدي عنصر الخط المجرد دوراً أكبر عندما يعبر عن تداخل المساحات الشفافة للتعبير عن الفضاء وإثارة حركة غير تقليدية كما في (الشكلين 64 و67) وفي تكوين نسيج اللوحة كما في (الشكل 65) والاستفادة في خلق تضاد مع مساحات اللوحة الأخرى .

ب ـ الفراغ

أولاً : الفراغ دلالة

يرتبط المنظور في الاعمال الفنية المرفقة ، (الأشكال 63–67) ارتباطاً وثيقاً بدلالات لها علاقة بما فوق الأفق . . إذ أن الأفق رغم بريق الوانه ، وتدرجاته ، وإيقاعه ، وتوازنه ـ فهو منطقة هدوء خالية ، لا تتضمن سوى سكون واستقرار ، وكل ما يدور من حدث ، هو فوق هذه المنطقة ، ذات العلاقة بالنهايات الفضائية المفتوحة ، التي ارتبطت رمزياً بخالق الكون وما يأتي من هذه الفضاءات ، ما هي إلا رسالات إيحائية تجسد معنى المعتقد وتقرىء فحواه من خلال اقترابها كثيراً من منطقة الأفق ، ثم بروزها بأقصى وضوح ، لتكون شاهداً حاضراً ومنذراً مذكراً شاخصاً ﴿فذكِّرْ إنْ نفعتِ الذِّكرى﴾[1] .

---

1 سورة الأعلى ، الآية : 9 .

فالفراغ هنا ذو مدلول روحي ، وليس مجرد فراغ ذي إيقاع بصري محدود في العمل الفني .

والحروف والكلمات والأشكال تعوم فيه ، فهي تقترب تارة أو تبتعد لتختفي في مكان ما ، ولتعاود الظهور مرة أخرى ، لتستقر بثبات كبير يؤكد حضورها وكيانها .

ثانياً : الفراغ عنصراً مادياً

من الناحية التصميمية ، فإن العلاقة الأولى التي يضعها الفنان فوق سطح العمل الفني ذو البعدين ، يجب أن تمتلك قراراً مستقلاً ومهماً ، لأنها ليست علاقة موضوعية فحسب . وإنما ستكون محددة لمفردات عديدة ذات علاقة بالشكل والحجم وربما باللون أيضاً[1] .

فعلاقتها بالشكل يعني الأخذ بنظر الاعتبار وبدقة ، جانبي العمل الفني (شكل 66) ، وبين أعلاه وأسفله (الشكلان 62 ، 63) .

وهذا يعني وجود الشكل داخل الفضاء ، ويعني أيضاً وجود علاقات جديدة بينهما (الشكل 62 و67) ، بحيث يرتبط الشكل بالفضاء ارتباطاً مباشراً .

إن اختيار أفضل الحلول لمكان الفضاء والشكل ، على جانب كبير من الصعوبة ، لأنه يعني خلق علاقة بين الأشكال الفارغة والأشكال المشغولة من جهة ، وكذلك علاقات أخرى بين الأشكال المتعددة الموجودة في الفرغ[2] ، لتشكل روابط ذات تأثير في بناء العمل الفني .

وعلى هذا الأساس فالفضاء هو أولاً محاولة لخلق فجوة أو فراغ في الشكل ، لتحقيق تأثير في إبراز عناصر ومفردات معينة ، يتوجب إظهارها بشدة (الشكلين 65 و67) ومن هذا المنطلق ، يساعد الفراغ في خلق نوع من الواقع الفني ، أو المنطق ، من خلال اعادة عملية تنظيم الأشكال وترتيبها ، (الشكل 62) وبالتالي إيجاد نوع من المقارنة بين الأشكال المشغولة ـ الحروف والأشكال المجوفة ـ والفراغات التي تتخللها ، فهو بهذا يؤدي إلى توحيد أجزاء العمل الفني ، وخلق

---

1 المصدر نفسه : Bevlin, p. 47

2 المصدر نفسه : Bevlin, p. 48

روابط بين أجزائه كما في (الشكلين 65 ، 66) ، والأجزاء الداخلية والخارجية في (الشكل 68) .

ثالثاً : الفراغ عنصراً تكوينياً

إن الفراغ في مجمل الأعمال الفنية يتحول إلى قيمة جمالية ، يمكن ادراكه بصرياً وحسياً ، وتساعد عوامل عديدة على خلقه وإيجاده في العمل الفني ، من أجل تمثيل العلاقات المكانية أو الفضائية في العمل الفني ومن أبرز هذه العوامل :

1 ـ التباين والتدرج والحجم

وعلى الرغم من تجاوز الأعمال الفنية الحديثة للمنظور ، الناتج عن التدرج في الحجم ، إلا أنه من خلال الاختلاف في حجم الأشكال والمفردات ، حيث تظهر بعضها في مقدمة الصورة (الشكل 66) ، بينما تظهر الكتابة في مؤخرة الصورة ، وبين هذين الشكلين يتسع الفراغ .

2 ـ التقارب والتدرج بين الخطوط

والمقصود بها الخطوط المتوازية التي تمثل الأفق ، حيث تعطي الفواصل المتدرجات بين ألوانه والمساحة التي تشغلها فراغاً متبايناً ، (الأشكال من 62 إلى 67) .

3 ـ الشفافية بين المساحات

قد تنشأ بعض الفراغات في العمل الفني نتيجة لشفافية الألوان المقصودة في تداخل اللون والظلال ، فتوحي بعمق الفضاء وتلاشيه وزيادة سكونه وصفائه ، من أجل إعطاء أقصى وضوح وأهمية للأشكال الخطية والعناصر الفنية التي تشغله ، فيبدو الفراغ وكأنه يرى من منظور جوي ، تفقد فيه الأشياء البعيدة حافاتها ، وتبدو باهتة وأقل وضوحاً (الشكل 64) .

إن الفراغ في هذه اللوحة تحول إلى نافذة يمكن الاطلال من خلالها على الفضاء العميق ، الذي يوحي بالخداع البصري .

4 ـ التراكب بين المساحات

ويؤدي تراكب بعض المساحات فوق بعضها إلى خلق العمق ، سواء كأشكال فوق أرضيات ، (الشكل 62 ، 63 ، 64) ، أو من خلال تراكب الخطوط فوق بعضها .

5 ـ التفاصيل المتناقضة

وفي لوحات الخط العربي (الثلث خاصة) يؤدي الشكل (الفتحة ، والضمة ، والكسرة ، . . . الخ) في خلق تفاصيل ذات قياسات أقل من حجم الحروف الأصلية ، لتعطي الدلالة على وجود فضاء بينها وبين الكتابة التي تقع في مقدمة الصورة ، بينما تتوحد هي من مؤخرة الصورة ، وهذا لا يخلق فضاء حسب ، إنما يشكل إيقاعاً مختلفاً عن إيقاع الكتابة الأصلية كما في (الشكلين 65 ، 66) .

6 ـ الموقع في سطح اللوحة

إذ تبدو جميع الأشكال التي تقع في أسفل اللوحة ، بأنها هي الأقرب للمشاهد من بقية الأشكال ، وكل ما يبتعد تلقائياً ، يؤسس فضاء واضحاً في العمل الفني ، أي البعد المكاني للأشكال يوحي بتغيره حسب المواضع المختلفة من أسفل العمل وحسب قياساته .

رابعاً : اختلاف اللون

وتؤدي الالوان أهمية بالغة في إيجاد العمق في اللوحة ذات البعدين ، فتبدو الالوان الحارة في مقدمة الصورة ، بينما الالوان الباردة في مؤخرة الصورة (الأشكال 62 ، 63 ، 65) وهذا الاختلاف المكاني الواضح والناتج عن الخداع البصري لفيزيائية اللون ، يخلق فضاء واسعاً ، دون احداث تعارض في سطح العمل الفني .

وإن هذا التغير في الواقع ناتج عن تغير قيمة اللون نفسه وبالتالي توضيح البعد المكاني للون .

كما يؤدي درجة لمعان اللون وشدة نصوعه إلى بروزه في مقدمة الصورة ومنحه أهمية من بين عناصر العمل الفني . كما في أسفل (الشكلين 62 ، 63) ، بينما تقع الالوان الباهتة والضعيفة في مؤخرة الصورة (الشكلين 66-67) وللتدرج اللوني وتحولاته من الغامق إلى الفاتح ، دلالة أيضاً في إيجاد حركة متنقلة بطريقة نسيابية عبر الفضاء[1] . (الشكل 67)

ويؤثر تناقض الالوان أيضاً تأثيراً واضحاً في خلق الفضاء عند الجمع بين

---

1 اختلاف درجات اللون الازرق في (الشكل 67) .

الالوان المكملة لبعضها مثل الاحمر والاخضر (الشكل 67) وكذلك الاصفر والازرق وبقيه الالوان الطيفية[1] .

إن الحركة التي يحدثها الفراغ في العمل الفني ذات ايقاع كبير ، ولكن يمكن اتخاذ موقف وسط ، بين المحافظة على خصائص الفضاء كما أكدها الخداع البصري ، ونسبتها لمسطح الصورة ، بحيث لا نهمل وجودها ، وذلك بالتركيز على دلالات الفراغ في حدود أقل تعارضاً مع استواء سطح العمل الفني ، أي بتهدئة الدلالات التي لها حركة قوية في الفراغ كما في الجزء العلوي للشكلين (64 ، 65) وهذا يعني تأكيد المسطحات الفراغية التي تتوازى مع مسطح الصورة ، من أجل تصور الفراغ كحجم محدد له ظهر وله جوانب وجزء علوي وسفلي . وفي هذه الحالة تم تصميم الحركات في العمق على أساس إرجاعها إلى مقدمة الصورة . (شكل 65)

وعلى الرغم من أن الفراغ في العمل الفني ، لم يثر إلا أحاسيس متعادلة تجاه أي جزء فيه ، إلا انه آثار حيوية ونشاطاً للشكل الذي لم يكن له وجود من قبل حيث تمركز الاهتمام حول الشكل وأصبح هدفاً لجذب النظر ككيان موجب له كل خصوصياته الشكلية وتأثيراته ، أضافة إلى ذلك ، فقد حدد الفراغ من أي نقطة تبدأ الاشكال ، وإلى أي نقطة تنتهي ، أي منح الشكل هيئته المنطقية ذات السيادة والاستقلال فهو يعطي للشكل أكثر مما يأخذ منه .

خامساً : أنواع الفراغ

على الرغم من تعدد أشكالها وعناصرها ، وعدم إمكانية حصرها فإن الفراغ الذي يحويها يمكن أن نجده بثلاثة أنواع داخل العمل الفني ذي البعدين[2] وهي :

أ ـ الفراغ المنتظم

وهو الذي يتخذ هيئات منتظمة وايقاعات هندسية مختلفة الأبعاد والحجوم ويؤثر مباشرة في تحديد الشكل والمساحة سواء كان بين الحروف أو تدرجات

---

1 (من شأن الالوان المكملة أن يقوى كل منها اللون الآخر ، ولذلك فأنه يترتب على اجتماعها أن يزيد التباين) . رياض ، المصدر نفسه ، ص268 .

2 مايرز ، المصدر نفسه ، ص250 .

الأفق كما في (الشكل 62) .

ب ـ الفراغ المحدود

ويتحدد داخل إطار الصورة بمساحة معينة ، وتختل هذه النسبة فيما لو تجاوز هذا الفراغ إطار الصورة ، كما في العلاقة بين الشكل الدائري وأرضيته في (الشكل 65) أو إذا اختلفت نسبة أشكال الخطوط المتقاطعة والمتراكبة قياساً بأرضيتها كما في (الشكل 67) .

ج ـ الفراغ اللانهائي

حيث لا يمكن تحديد نهايته ، إنه يبدأ بالأفق ويمتد في الفضاء دون حدود ، ليعطي الدلالة بالمنظور ، وبالنهايات المفتوحة نحو الغيب . كما في الشكلين (63 ، 64) .

ومن خلال المقارنة بين الفراغ في الاعمال الفنية والفراغ في اللوحة الخطية تبين أن الفضاء قيمة من خلال إبرازه إحساساً دقيقاً عن الموضوع والفكرة ، من خلال حركته واتجاهه نحو الأعلى (شكلين 62 ، 63) وخلق علاقات جديدة مع الأشكال والعناصر المكونة (شكل 66) ، وبطريقة جدلية غير مستقرة ، تستمد قيمتها من الغرض وحده (الشكل 67) الذي يحدد طريقة معالجة الموضوع ولكن تبقى لكل طريقة قيمتها ، وخصائصها المميزة ، ويبقى الفضاء كعنصر يعتمد الذوق والاحساس والخيال الخلاق . ويمكن التوصل إلى التعبير الدقيق عنه ، متى تم ادراك جميع نواحي مشكلة العمل الفني .

كما يساعد الفراغ على إظهار عناصر الشكل بصورة تؤكد تكوينها وسيادتها على العمل الفني (الشكلين 64 ، 65) .

بينما يسعى الخطاط في اللوحات الخطية وبصورة عامة إلى إعادة تنظيم الفراغ بملئه بالشكل من أجل خلق توزيع منتظم في المساحة التي تشغلها مفردات اللوحة الخطية (الأشكال 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 20) أو بترك مساحة معينة فارغة من اللوحة لغرض سيادة بعض أجزائها أو حروفها (الشكلين 19 ، 27) أو بتكوين فراغات ذات مساحات منتظمة تشكل إيقاعاً زخرفياً (الشكلين 25 و30) وعموماً فالخطاط يهدف إلى ملء الفراغ في اللوحة الخطية بطريقة توازنها بصرياً .

ج ـ المساحة

وهي في العمل الفني التشكيلي ذي البعدين ، عملية توزيع وتقسيم سطح اللوحة الفنية ، إلى سطوح متعددة ، غالباً ما تكون منتظمة ، أو قد تكون شكلاً حراً .

ولما ارتبطت المساحة بمفهوم السطح ، فهذا يعني من الناحية العلمية ، أن للمساحة ، طولاً وعرضاً فقط . إلا أن تداخلها مع العديد من العناصر في العمل الفني ، ومنها الفراغ الناتج عن المنظور ، والنسب ، واللون بدرجاته المختلفة ، يجعل المساحة البيضاء متماسكة ، تحتاج إلى معالجة دقيقة ، في احتواء مفردات العمل وتحديد أهميتها .

والصفة الغالبة على مساحات الاعمال الفنية ، من الشكل 62 إلى الشكل 67 ، هي المساحات الهندسية وأجزائها .

فشكل المربع المتكرر في اللوحات ، هو أصلاً يمثل نقطة ـ قد تكون لأي حرف من الحروف ـ أي هي اعجام للوحات معظم أشكالها وتكويناتها من حروف وكلمات لا يتم معناها ـ رمزياً وجمالياً ـ إلا بأعجامها .

وتذكرنا النقطة التي تظهر في اللوحات وتتكرر ، بأنها لازمة خفية ، تصدر من لا مكان ، ولكنا نسمعها أيان حللنا أو ارتحلنا . . أنها متصل الزمان والمكان ، وهي النقطة التي وصف بها الحسين بن منصور الحلاج ذاته المعلقة في بحر ان الوصال حين قال ، (أنا النقطة التي تحت الباء) .

فالنقطة المربعة هنا هي أكثر الأشكال استقراراً ، فأضلاعها الأربعة متساوية وزواياها قائمة وقطراها متعامدين متساويين ، فهي بشكلها البسيط والصحيح ، أكثر تعبيراً عن الاتزان ، والصدق ، والقوة ، والتكامل أيضاً ، وأكثر ارتباطاً بمفهوم التوحيد والعقيدة .

والنقطة تعني الثبات والاستقرار ، وهي رمز من رموز الصوفية ، لأنها تمثل نقطة باء البسملة ، وهي البداية عند كل أمر ذي شأن . والنقطة ذات أهمية عند الخطاطين ، إذ يبدأ بوضع نقطة قبل البدء بالكتابة ، ليعرف منها عرض القلم ويقدر ابعاد الحروف وموازينها .

إن وجودها هنا ، يذكر بأهميتها في الخط العربي في أشكاله السفلية ، حيث لا يخلو منها حرف في أعجامه أو تكوين شكله وبنيته . لكن في هذه اللوحات لا تتخذ وضعاً تقليدياً كشكل ، وإنما تتخذ وضع النقطة الرأسية ، لإثارة الحركة في كل لوحة من اللوحات ، باللون والمساحة ، وقد تتغير دلالتها بسبب أن اختلاف الدرجات اللونية وقيمتها ، فتمثل القسوة ، والصرامة ، ولكنها تبقى شكلاً صريحاً معبراً .

ففي الشكل (62) هيمنت النقطة المربعة على اللوحة ، بسبب كبرها وموقعها المركزي ، وباحتوائها لفظ الجلالة الذي منحها ثقلاً إلى أسفل ، بل وحدد اتجاهها الرأسي ، وبرزت ظلالها القوية التي اعطتها بعداً ثالثاً . بينما تكرر العديد من المساحات الدائرية ، والمثلثة ، والمربعة ، والعمودية ، في لكتابة الكوفية ـ أسفل اللوحة ـ وتميزت بإيقاعات متعددة ، نتيجة اختلاف ألوانها ومساحاتها .

وبسبب من هيمنة المربع الواضحة ، عمد الباحث إلى تغيير شكل لاطار التقليدي ، تأكيداً لأهمية المربع ، ولا يريد أن يتحدد بحدود معينة ، بالرغم من ارتباطه الوثيق باللوحة .

لقد أصبح المربع بالتالي وحدة أساسية ، في بناء اللوحة ، عاملاً مساعداً في فهم الفكرة بأكملها ، ولم يكن منفصلاً عن العمل الفني ، لارتباطه بظل آخر ظاهر امتد كمستطيل إلى أسفل اللوحة ليربط أجزاءها .

إن تقسيم السطوح والمساحات بهذه الطريقة يهدف إلى الحصول على وحدة متماسكة وفي موازنة الأشكال مع بعضها بحيث تسيطر على اللوحة وفي (الشكل 63) ، أصبح المربع الرأسي ، نقطة لحرف الغين ، بنسبة مختلفة عنه للتأكيد على معنى الكلمة لغوياً من ناحية ، ومن ناحية ثانية عد أساساً في توجيه عين الشاهد في نقل جزء من التكوين ـ في الأفق بتدرجاته اللونية إلى أعلى الافق ، بينما أصبح ظله الذي يلقي به من الأعلى ليكون اتصاله وثيقاً ظيفياً بالحرف الذي ينتمي إليه ، ويتكرر المربع مرة ثانية ، كنقطة حرف آخر في موقع على الأفق ، بلون وإيقاع ومساحة مختلفة ، كما يحدد مساحات لدوائر

متوافقة مع استدارات الحروف .

ويثير المربع الكبير ، اهتماماً متزايداً في اللوحة ، كونه يشكل باستقامة أضلاعه تضاداً قوياً مع حركة الحروف ومساحاتها المستديرة والتي تكاد تخلو من خط مستقيم ، وأصبح بالتالي قاعدة مهمة في تكوين الشكل وكجزء حيوي في تفاعل مع بقية مفردات اللوحة ، يعد أحد المعاني الأساسية في إيجاد نوع من العلاقة المختلفة .

وتكون المساحة الغامقة في أسفل اللوحة عامل استقرار للحروف المستديرة لتتصل بالأفق بصورة متوازنة ، لا يؤثر على ديمومة الحركة في الخط المنحني . وفي (الشكل 64) تمتد المساحة شبه المنحرفة ـ التي تشكل الكتابة ـ خارج إطار الصورة المرسومة ، لتكون مع المساحة الأولى للكتابة مسطحين بمستويين مختلفين ، أدت إلى إيجاد توازن رغم حركتها المائلة (لأن المساحة في الأعمال الفنية الحديثة ، عبارة عن اتزان وهمي لا تعتمد التناظر ، وإنما توزيع الكتل ، وتؤثر فيها خداع البصر والاستعداد النفسي للرؤيا ، وعلاقات الالوان والخطوط بعضها ببعض من حيث تشابهها أو تطابقها)[1] .

واستقر المربع الذي تضاءلت ابعاده ـ بسبب من كبر الشكل المنحرف ومركزيته ـ في اعلى اللوحة لتكامل زواياه مع الشكل المنحرف في أسفله ، ولتقل أهميته أمام الحدث في تغير مستويات السطحين التي تتضمنها اللوحة .

إن الاطار الداخلي الذي يشكل مساحة تحيط بجزء من الكتابة ، بقدر ما تؤكد كيانها كامتداد لجزء آخر مختفي من اللوحة ، فهي تستقر لتثير حالة انفعالية ، لا تقل أهمية عن الفراغ الذي تكونه أو المستوى الذي تحته .

من هذا المنطلق ، فان حيوية السطح ، هي حيوية كاملة وتلقائية ، يتجه النظر اليها بنسب تكوينها (كونها تشكل نقطة الارتكاز) .

إن بعض المساحات تضج بالحركة والحيوية كما في (الشكل 65) وأخرى هادئة وساكنة ، كما في (الشكل 66) . أن هذا التنوع يخلق إيقاعاً نغمياً لأن جانباً

---

1 سليمان . حسن ، كيف تقرأ صورة ؟ ـ لغة الشكل الفني ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1970 ، ص70–71 .

من العمل الفني يبنى أصلاً على الصراع بين (السالب والموجب) بين الفاتح والغامق بين المتحرك والهادىء ، أي يبنى على المتضادات بشتى أشكالها وتأثيرها[1] .

فالمساحة الدائرية في (الشكل 65) وقعت في مكان هيمن على اللوحة وأبرز كل تفاصيلها ، وعالج السطح بطريقة حساسة مفعمة بالحيوية والحركة ودوات تجانس لوني مشتق من أرضيته وبعض ألوان أفقه . بينما استقر المربع الابيض ، الصغير في مساحته ، والكبير في شدة نصوعه ، المتوازن في موقفه ، والمتوائم مع حركة المساحة الكبيرة ، ليثير مكاناً محدداً ونبرة قوية تؤكد قيمته وتأثيره .

بينما في (الشكل 66) فقد تراكبت المساحات ، وتبادلت الدرجات اللونية ، فأصبحت فاتحة وغامقة ومتدرجة ، من أجل إثارة الاحساس بالعمق الفراغي والاحساس بالترابط . كما روعيت علاقة هذه المساحات بحدود العمل الفني من جانب ، وعلاقة المساحات ببعضها من جانب آخر ، فتكون فيه دائرتان داخل بعضهما ، وأحدثت تدرجاً في الشكل .

إن الفن الحديث تميز بالتطور السريع تجاه التبسيط والوضوح ، بغية الوصول إلى اكساب سطح اللوحة وحدة متماسكة[2] ، فأصبحت المساحات اللونية أوسع وأوضح وفي هذا الشكل محاولة للكشف عن علاقة المساحات بالخطوط والألوان المتدرجة والمتناقضة مع السطح ، من أجل اكتشاف محور الارتكاز الذي يحدثه الإيقاع ، وهو مركز اللوحة المتمثل في الكتابة المتراكبة .

واللوحة عموماً ، مهما عبرت عن الفراغ وتخللها الفضاء ، فهي تمتلك صلابة وتماسكاً كسطح ذي بعدين وكخداع بصري يعمل على إيجاد المنظور فيها من خلال التلاشي ، الذي يعد في حد ذاته كوسيلة تعبير عن الفضاء المفتوح .

ويرتكز المربع الاحمر الصغير المائل على أرضية اللوحة بطريقة فعالة ، ليثير إحساساً لونياً حاراً رغم صغر مساحته ، وليشكل تضاداً مع لون أرضيته قريباً من الكتابة .

---

1 سليمان ، المصدر نفسه ، ص74 .

2 ويقصد به ، المستوى المادي لوجه الصورة ويضم مجموعة العناصر ومنها المساحات المختلفة .

وتتنوع حافات المساحات ، حيث إن بعض حافاتها مستقيمة ، وبعضها الآخر منحنية وتتخلل المساحات الدائرية ـ مختلفة الأبعاد ـ الكتابة ، لتشكل معها إيقاعات مختلفة .

وفي (الشكل 67) تدل المساحات المستطيلة ـ الشريطية ـ على إيحاءات بالحركة في اتجاهات مختلفة ، تسعى للتعبير عن المعنى الحقيقي للموضوع ، من خلال المبالغة في اختلاف اللون ، وفي قيمته الفاتحة والغامقة ، أو من خلال تحريف المساحة الجامدة الآلية ، رغم أنها ذات مغزى كمستطيل إلا أنها هنا تثير الحركة ويخترق بعضها بعضاً ، مما يخلق فضاءات واسعة ، تدور فيه هذه المساحات بحرية تؤكد شكلها كمساحة ، ولون ، وخط بينما يتلاشى المربع كقيمة في أسفل اللوحة بلونه ، حتى لا يشكل أي سيادة ، أمام قوة الموضوع وحرية الحركة فوق الأفق .

ومن خلال مقارنة المساحة بين اللوحات الفنية واللوحات الخطية يتضح بأن المساحة وسعتها أمكن ادراكها من الناحية البصرية ، عن طريق الخطوط المحيطة بها ، والتي تعطي لكل تكوين شكله (الشكل 64) . كما أمكن معرفتها من خلال درجاتها اللونية الفاتحة والغامقة للأشياء (الشكل 66) ، أو بالظلال المنعكسة (الشكل 62) .

وهذه العلاقات أعطت الاحساس بالترابط ، كما أنها ـ كأسلوب ـ فهي ترتيب للأشكال من أجل منحها تبايناً غرضياً في التصميم ، سواء كانت الأشكال مشغولة أو مجوفة .

والمساحة ذات علاقة مباشرة بتفاعلاتها الحسية وادراكها ، ولا بد من تأكيد هذا الاحساس عند رؤيتها لأنه يعني اندماج الاحساس بالتوازن (شكل 67) ونقل الشعور بالمساحة ، عملية غير سهلة ، لأنها توجب استخدام أسلوب يضفي طابعاً خاصاً على الاعمال الفنية ، كما أضاف الطابع الهندسي ، الأكثر ملائمة للعصر .

وهو بالتأكيد يختلف من طراز إلى آخر ، كما تختلف مدلولاته بين العصور ولكنها تبقى نتاج الاوضاع الدينية والاجتماعية والبيئية .

أما المساحة في اللوحات الخطية فهي أحادية البنية ، وتتحدد باتخاذ الإطار العام بشكل الكتابة الخطية فهي مستطيلة كما في (الشكل 16) وبيضوية كما في (الشكل 18) ودائرية كما في (الشكل 19) كما تتخذ مساحات غير منتظمة كما في (الأشكال 21 و 24) ولمعظم هذه المساحات لوناً واحداً ، هو لون الكتابة ويستخدم لتحقيق الجانب اللغوي بطريقة واضحة .

د ـ اللون : Colour

أحد أهم العناصر في التصميم ، والأكثر أهمية بالنسبة للفنان حتى يعبر عنه أحياناً (بأنه موسيقى الفنون المرئية)[1] ، وقد تختلف قيمة الموسيقى وايقاعاتها .

ويتغير مفهوم اللون واستعماله في اللوحة الفنية الخطية ، عنه في الخط لعربي التقليدي ، فبينما يكسب طاقات تعبيرية وجمالية عديدة في العمل الفني ، يحقق أقصى وضوح في الخط العربي التقليدي ، باستخدام الحبر الأسود الذي يتحول إلى لون بني بمرور الأيام ، على الورق الابيض أو الأسمر ، وقد يكون هذا الاستخدام معكوساً . فالألوان الحيادية[2] هي الصفة الغالبة ، إذ تقتضيها الضرورة في بيان الوضوح ودرجة اتقان قواعد الخط العربي .

إن معرفة اللون وخواصه ، لا يمكن إدراكها بعيداً عن كونها ظاهرة فيزيائية ، مصدرها الضوء والمرئيات في الطبيعة ، لأن كل لون يحمل تردداً معيناً يتأثر به البصر ، وبالتالي دراسته كصبغة لها القابلية على امتصاص الألوان وعكسها .

أي أن دراسة اللون لا يمكن مناقشتها بعيداً عن العلم ، لأن الجانبين متراكبان مع بعضها . وهذا ما يسوغ دراسة نظرية اللون[3] ، والتأثير النفسي

---

1 المصدر نفسه : Bevlin, p.78

2 الألوان الحيادية وتتكون من اللونين الابيض والاسود والدرجات الرمادية المتكونة بينهما ، وفي اللوحات الخطية تتمثل بلون الورق الابيض ، ولون الحبر الاسود (غالباً) ـ حمودة . يحيى ، نظرية اللون ، دار المعارف 1979 ، ص22 و23 .

3 للاطلاع على دراسات مختصة في الموضوع ، يمكن الرجوع إلى :
المصدر نفسه : Graves, p.319, 417 . المصدر نفسه : Bevlin, p. 78, 92 .
وكذلك ـ عبو ، فرج ، علم عناصر الفن ، ج2 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ايطاليا ، 1982 ، من صفحة 88 إلى صفحة 139 .

للألوان ، واكتساب الخبرة العملية لمزجها .

كل هذه الجوانب يجب أن يعلمها المصمم أو الفنان من أجل توظيفها في عمله الفني وصولاً إلى التعبير الجمالي .

وعلى هذا الأساس ، فإن اللون يعتبر من أقوى المواد التي يمتلكها الفنان ، ويستخدمها في عمله الفني .

إن الاساس العلمي لتقسيم نظرية اللون ـ وفقاً لخصائصه ـ وحسب طريقة منسل[1] هي :

أولاً : مسحة اللون : Hue

ثانياً : القيمة الضوئية : Value

ثالثاً : درجة الشدة : Intensity

أولاً : مسحة اللون

وهو في الأعمال الفنية يعني صفة (الاحمر ، والازرق ، والاخضر ، والاصفر ، وغيرها) إذ ان بين هذه الألوان تدرجات توصف بأنها متجاورة ، ومتجانسة ، ومتوافقة . فبين الازرق والاخضر مثلاً ، العديد من التدرجات المتصلة بهما معاً ، كذلك بين بقية الألوان . وكلما زاد الابتعاد بين كل نوعين من الألوان المذكورة زاد التباين والاختلاف ، وتغير كنه اللون . ففي الشكلين (62 و63) ، يتخذ اللون الازرق درجات متعددة هي المحصورة بينه وبين الاخضر ، فيظهر الشذري بقيم مختلفة .

كما تتدرج الألوان البنية الفاتحة والغامقة مع اللون الاحمر وبالطريقة نفسها ضمن درجات تتجانس فيما بينها في توافق واضح وفي (الشكل 65) ، يؤكد بروز كنه اللون الازرق وتدرجاته في احتلال مساحة كبيرة من اللوحة ، كما هو شأنه في الشكلين (62 و63) ويتجانس كنه اللون الاخضر بصورة كلية تقريباً في (الشكل 66) ، بتدرجاته المختلفة ، ويتباعد بصورة مضادة مع اللون الاحمر المتمثل بشكل المربع في اعلى اللوحة .

---

1 المصدر نفسه : Graves, p. 352

بينما يبتعد كنه اللونين الاحمر والازرق ويختلفان في تدرجاتهما في (الشكل67) فالخاصية التي تجمع ألوان الأعمال الفنية عموماً ، هو الابتعاد قليلاً عن كنه اللون ، وعدم استخدامه المباشر ، إلا في ضرورات محدودة . واعتبار ذلك مسوغا لخلق مساحات وأرضيات ذات ألوان باردة تعطي عمقاً للوحة .

إن عدم استخدام الألوان بطريقة عشوائية ، وإنما بصورة فيها تحكم وسيطرة ، توحي بالهدوء والاستكانة . وهي صفات قادرة على إبراز المعاني الروحية المستمدة من الآيات القرآنية ، وطريقة كتابتها وتزويقها المنتظمة والتقليدية في الفنون الإسلامية .

فهي لا تبتعد عن الاصل كثيراً ، وانما تعطي فهماً آخر للون من خلال تأثيره على المشاهد ، وبمعنى آخر أن استخدام اللون ليس لأجل اللون نفسه كما في المنمنمات الإسلامية ، وإنما لأجل الشكل وتكامله[1] .

ثانياً : القيمة الضوئية

وتتمثل في درجة اشراق اللون ، وبريقه ، وتؤثر هذه الخاصية في نقاء اللون لجلب الاهتمام عند شدة الاضاءة ، وتبرز في (الشكلين 62 و63) من خلال القيمة الضوئية المنعكسة من اللون الابيض ، ولهذا التأكيد أهمية إبراز الخط لعربي وقيمه الجمالية من خلال الشكل بواسطة اللون . ولأن اللون ارتبط أكثر بمفهومه ، كونه ذو تأثير نفسي مباشر ، فالأشكال المرسومة بألوانها الملائمة لها ، ذات تأثير مباشر قبل تمييز دلالاتها[2] .

وتتأكد القيمة الضوئية في (الشكل 62) ، من خلال ارتباطها باللون الابيض المتمثل بالكتابة ، وتدرج نفس اللون في أعلى اللوحة ، مما يزيده إشراقاً وقيمة .

ويتضح ذلك أيضاً في (الشكل 65) في القيمة الضوئية ، للألوان الاحمر ، والازرق ، والابيض ، بصورة واضحة .

أما (الشكل 69) فتبرز فيه درجة إشراق اللون الشذري بتدرجه وتداخله مع اللون الابيض .

---

1 ريد ، المصدر نفسه ، ص75 .

2 المصدر نفسه : Bevlin, p. 79

ثالثاً : شدة اللون

وتعني درجة اللون ومدى نقائه من الألوان الأخرى ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة ، في تغلب اللون الابيض في العديد من الأعمال ، وصفائه وعدم امتزاجه بألوان أخرى . مما يزيد من تأكيد الدلالات التي يحملها . (فالعنصر المهم في اللوحة يفضل أن يكون ذو لون نقي شديد التشبع)[1] .

أما بقية الالوان المستخدمة فلا تبرز شدة نقاوتها سوى اللون الاحمر في (الشكل 63) ، والاخضر في (الشكل 66) .

وتعليل هذا الاستخدام هو بقاء العناصر الفنية ، عناصر مكملة تساعد في إبراز الكتابة الخطية ، أي عدم جلب الاهتمام لعناصر ثانوية من خلال عدم نقاء لونها .

رابعاً ـ صفات اللون

وفي كل هذه الخصائص يمكن أن نميز بين صفتين أساسيتين للالوان المستخدمة هي :

أ ـ الألوان الدافئة

مثل الاحمر ، والاصفر ، والبرتقالي ، وتكون غالباً (حاسمة ، وايجابية Positive واندفاعية Aggressive وغير هادئة Restless ومثيرة Stimulating وتجلب الاهتمام ، وعلى هذا الأساس فهي دائماً في مقدمة اللوحة الفنية كما في (الأشكال 62 ، 63 ، 64 ، 65 ، 66) رغم أن المساحة التي تشغلها هي مساحات محدودة .

ب ـ الألوان الباردة

مثل الازرق ، والاخضر ، والبنفسجي ، وتكون عادة سالبة Negative ومنكفئة ، وهادئة Quiet وصافية Pure ولا تجلب الاهتمام .

وهي الصفة الغالبة على الأعمال الفنية ، أي سيادة الألوان الباردة بصورة عامة . ولهذه الخواص فهي تبدو في مؤخرة الصورة وكأرضيات Background للعمل الفني .

إن العمل الفني يقتضي استخدام تنويعات مختلفة تتيحها استخدامات اللون في أصله ، وقيمته ، ودرجة شدته ، والاستفادة من هذه الخصائص في تحديد

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص242 .

انسجام الشكل وعلاقته بالأشكال الأخرى وهو ما يدعى بالتوافق[1] وهو الأسلوب المتبع هنا من أجل إبراز قيمة التوافق ، أو الشدة النسبية لكل لون .

إضافة لاكتساب الألوان المستخدمة كقيمة رمزية[2] من خلال امتدادها إلى

---

1 المصدر نفسه : Bevlin, p. 79

وتذكر المصادر أحياناً ـ التناغم وهي كلمة مستعارة من الأنغام في الموسيقى ، أي أن لألوان باختلاف أشكالها ودرجاتها ، مشابهة إلى الايقاعات المختلفة في الموسيقى وكنتيجة لهذا الاختلاف يتكون التناغم ، الذي تحدده بصورة أساسية ذاتية الفنان وطريقة استخدامه للون . (وقد ظهرت محاولات عديدة للربط بين الموسيقى والألوان فالموسيقى موجات صوتية تدركها الأذن ، والألوان موجات ضوئية تدركها العين ، ولكل منهما ترددات عالية ومنخفضة . كما أن هناك ألوان ذات موجات خاصة لا تدركها العين فهناك موجات ضوئية ذات تردد مابين لا تسمعها الأذن) .

ـ رياض ، المصدر نفسه ، ص243 .

ـ والتناغم يقابله التوافق Harmony في الفنون التشكيلية ، وهو تقارب بعض عناصر الموضوع من بعضها .

2 ارتبطت الألوان منذ القدم ، بدلالات ورموز ومعاني ، ألفها الإنسان ضمن بيئته وكان لها تأثير قوي عليه وما زال يستخدمها في تشبيهات مجازية عديدة . فلكل لون معنى ، تذكره العديد من المصادر الفنية :

ـ فالاصفر ، يدل على الإشراق لارتباطه بضوء الشمس أو النار ، وعند اختلاف درجاته تختلف معانيه كما هي بقية الألوان ، فقد يعني الخداع والحسد والخيانة . . الخ .

ـ والاحمر ، أكثر الألوان إثارة ، وذو دلالة على العاطفة القوية أو الغضب أو الخطر . . الخ .

ـ والازرق ، يرمز إلى الجانب الروحي ، والهدوء ، والاخلاص ، والنبل . . الخ .

ـ والاخضر ، الذي يعد من أكثر الألوان هدوءاً ، ويرمز إلى الصدق ، والنضوج ، والسلام . . الخ .

ـ والارجواني ، الناتج عن مزج اللونين الاحمر والازرق ، يجمع بين معنيهما معاً .

ـ أما الألوان المحايدة (الابيض والاسود) ، والدرجات الرمادية المحصورة بينهما :

ـ فالابيض ، هو الأكثر نورانية ، وصفاء ، ونقاء ، وبراءة .

ـ أما الاسود ، فهو لون مظلم ، ارتبط بمعان كئيبة ومحزنة ومخيفة ، حتى سميت الأيام العصيبة ، أياماً سوداء .

بينما تتدرج الألوان الرمادية بمعانيها وبصورة نسبية بين دلالات اللونين الاسود والابيض .

المصدر نفسه : Graves, p. 402-409 .

الفضاء وتدرجاتها للتعبير عن اللانهاية والاستمرارية ، وتمثل جانباً من القيمة الزخرفية التوافقية في الفن الإسلامي بألوانه الشائعة ، من أجل منحها انفعالاً مؤثراً[1] .

خامساً ـ تنظيم الألوان

على الرغم من أن استخدام اللون يضيف عنصراً آخر إلى تركيب العمل الفني فإن قواعده وخصائصه لا تكفي وحدها لخلق عمل فني إبداعي إنما تلعب ذاتية الفنان وخبرته دوراً أساسياً في بناء العمل وخصوصيته .

فاللون يكسب قيمته الحقيقية عندما يحمل الشكل مباشرة ، بغض النظر عن الظل والضوء ، بطريقة تعمل على خلق تناقضات نسبية بين درجات الشدة في اللون مع المساحة ، وبما يضمن التركيز والتوازن في العمل الفني .

(أي إن اللون يهبط إلى الإثارة الحسية المباشرة في أجلى معانيها)[2] .

إن عملية تنظيم الألوان ، هي مسألة ذاتية ، إضافة إلى كونها موضوعية تقتضيها طبيعة العمل الفني ، شرط أن تكون ذات دلالة وتأثير مقبول عند المشاهد ، وأن تؤدي الغرض من خلال التأثير الذي تحدثه ، سواء بتكامل الألوان كما في (الشكل 66) أو بتوافقها (الأشكال 62 ، 63 ، 64) أو بتعارضها كما في (الشكل 67) أو شدتها ، وقوتها ، وقيمتها ، كما في (الشكل 65) .

ويتوجب عند استخدام اللون هنا ، أن يكون مثيراً للإهتمام لأنه ذو علاقة مباشرة بالأحاسيس الإنسانية وانفعالاتها ، وذلك بالتحكم بدرجة نتائجه وشدة إضاءته .

واللون يكون عاملاً في خلق الوحدة عن طريق الهيمنة بواسطة المساحة التي يشغلها ـ الموجودة في اللوحة ـ (الأشكال 62 ، 63 ، 66) .

إن إستخدام الألوان هنا وتنظيمها ، كما يقول هربرت ريد[3] .

(هو لراحة القلب الإنساني وبهجته ، من أجل الوصول به كدليل على كمال

---

1 ريد ، المصدر نفسه ، ص71 .

2 ريد ، المصدر نفسه ، ص75 .

3 ريد ، المصدر نفسه ، ص75 .

الأعمال الفنية وسموها ، كون اللون يرتبط بالحياة وبالضوء) ، واعتباره وسيلة لتوصيل المعاني السامية والدلالات الروحية للنصوص القرآنية .

وبمقارنة استخدام اللون بين الأعمال الفنية ، واللوحات الخطية تتضح إمكانية اللون كأحد أهم المواد في تحقيق العمل الفني في جوانبه الجمالية والتعبيرية وتبرز أهمية التباين ، والاختلاف في الألوان لمعالجة التكوين (الأشكال 63 ، 64) والتدرجات اللونية في إيجاد توافق وانسجام بين عناصر العمل الفني (الأشكال 62 و66) وكذلك أهمية علاقة الألوان بالمساحة التي تشغلها . كما تتضح أهمية الألوان من خلال تنوع استخدامها والاستفادة من هذا التنوع في تحديد البعد المكاني للشكل وعلاقته بالأشكال الأخرى (الشكل 67) وفي التعامل معها بذاتية من أجل التعبير والإثارة الحسية المباشرة (الشكل 62) كما تبرز أهمية اللون من خلال التحكم بدرجة نقائه وشدته وتأثير ذلك في مدلولاته (الشكل 65) .

بينما تؤدي أحادية اللون في اللوحات الخطية (الأشكال من 12–31) إلى التأكيد على وحدة التكوين وسيادته ووظيفته بعيداً عن الإثارة الحسية ولقيمة التعبيرية والجمالية للألوان ، وإن استخدمت الألوان فهي لا تخرج عن الطابع الزخرفي التزييني .

2 ـ الأسس

إن العناصر التي يتكون منها العمل الفني ، تحتاج إلى طريقة لتنظيمها أو بعض الأسس التي يجب أن تتبع في تركيبها ، ووضعها وفق سياق يمكن أن يؤدي رسالة بصرية ، تكمن أهميتها في التفكير المرئي الذي ينشأ بين الفنان والمشاهد .

وفي نفس الوقت لا يمكن القول بأن الأعمال الفنية العظيمة تتبع أسس تصميم معينة .

مع هذا فهذه الأعمال عند دراستها في الوقت الحاضر ـ كأمثلة للفن الجيد ـ تستدعينا لاستعراض ما نسميه بالأسس التي قامت عليها ، وهي نفس الأسس التي يعتمدها الفنان الحديث بصورة تلقائية ، مع اختلاف الذوق والقيم الجمالية بين الماضي والحاضر[1] .

---

1 مايرز ، المصدر نفسه ، ص252 .

إن التأثير الذي يظهره كل عمل فني ، ناتج عن العلاقة المتبادلة للأسس التي يحتويها ، والتي تختلف في أهميتها وطبيعتها في بقية الأعمال الفنية ، فلا تستوجب بعضها مثلاً استخدام جميع الأسس والعناصر ، كما لا يمكن لبعضها الآخر الاستغناء عن أحد الأسس المهمة في تنظيمه .

وفيما يلي أهم الأسس التي تنظم عناصر الأعمال الفنية :

أ ـ السيادة

وهي أحد أوضح الأسس المستخدمة في العمل الفني ، وتتضمن عموماً الحرف العربي على بقية عناصر العمل .

ولا تقتصر السيادة على عنصر معين ، وإنما تشمل جميع العناصر ، فهي يمكن أن تكون في نوع الخط ، أو اتجاه الحركة ، أو في شكل المساحة ، أو في شدة اللون[1] .

فالسيادة في (الشكل 62) تظهر في اللون الازرق الذي يكون مساحة كبيرة من اللون والتي الذي يشغل أعلى اللوحة) .

إن الايقاع ، والتوزيع المنتظم لحروف الخط الكوفي ، ووجود المربع الرأسي في وسط اللوحة ، أدى إلى خلق مفهوم واضح للتوازن في العمل ، بحيث أصبح توزيع هذه العناصر مركزياً بالنسبة للمربع مما أعطى إحساساً بأهميته كشكل ، إضافة لاحتوائه لفظ الجلالة كوظيفة .

وينطبق مفهوم السيادة على (الشكل 63) حيث يسود اللون الازرق اللوحة ، ويبرز أفقها الخط المنحني (الثلث) بحركته المتوجة ، كما يتميز بحدة حروفه ووضوحها ، لتمنحه هذه الصفات تأثيراً واضحاً في هذا العمل ، فضلاً على قربها من مقدمة الصورة ، ويؤثر اللون الابيض على الارضية الزرقاء بسبب من قيمة هذا اللون .

أما السيادة في (الشكل 64) ، فتبرز من خلال الحركة المائلة المتجهة إلى الأعلى ، والمتمثلة باللوحة المرسومة داخل العمل وبظلالها الداكنة التي تتركه على أرضيته .

---

1 مايرز ، المصدر نفسه ، ص253 .

ورغم صغر المربع الأعلى ، فإن انعزاله يبرز أهميته في اللوحة كما تؤثر لألوان البنية ومشتقاتها ، التي تطغي على اللوحة .

وتؤثر حركة الخط العربي الديناميكية ذات التشابك المتراكب ، في (الشكل 65) على اللوحة ، لتشكل سيادة ملحوظة على بقية العناصر برغم أهمية اللون الازرق ، كما يضفي عزله المربع الصغير أهمية واضحة في هذا العمل ، مرة لنصوع لونه الابيض وأخرى لموقعه المركزي الذي يتوسط اللوحة ، وهذا أدى إلى تأكيد التوازن ، والاستقرار بالنسبة للدائرة الكبيرة (خط الثلث) ، التي تشكل بحد ذاتها ملمساً خشناً متضاداً مع الارضية الملساء لاختلاف كثافة اللون .

أما الشكل 66) فتبرز السيادة من خلال اللون الفيروزي ، الذي يشكل محصلة أساسية في ضم جميع عناصر اللوحة ، مثل الحروف والمربع والمساحات الاخرى .

وفي الشكل 67) تسود الحركة القوية ذات الاتجاهات المتعددة ، والتي تمثل محور الموضوع ، وعلى الرغم من تأثير اللون الازرق الغامق ـ أرضية اللوحة ، فإن ألوان الخطوط المتعددة ، تؤثر في هذه السيادة ، وتجعل الحركة ، هي الأكبر بروزاً ، ويساعد الملمس الخشن الذي تصنعه الحروف على إبراز شكلها بطريقة تجعلها في مقدمة اللوحة .

وبمقارنة مفهوم السيادة بين الأعمال الفنية ، واللوحات الخطية يتضح بأن مفهوم السيادة في الأعمال الفنية المذكورة ، على الرغم من تحكم الإدراك البصري فيها كوسيلة ، فإنها تتطرق إلى الجوانب التعبيرية للفكرة من خلال سيادة العناصر ذات العلاقة المباشرة بها ، وقد تكمن هذه الجوانب التعبيرية ، في الخط أو اللون ، أو المساحة ، أو الفضاء ، أو الحركة وحسب طبيعة العمل .

فبينما نجد السيادة في (الشكل 62) تبرز من خلال الاتجاه العمودي للحروف المستقيمة ، تظهر سيادة المنحني ونصوع لونه في (الشكل 63) وتتضح سيادة الخط باتجاهه المائل في (الشكل 64) ، كما تظهر سيادة اللون في (الشكل 65) وتبرز سيادة اللون في (الشكل 66) وفي (الشكل 67) تظهر

سيادة الحركة الناتجة عن تغير اتجاه الخطوط أي إن عناصر السيادة متنوعة وحسب طبيعة العمل الفني .

بينما السيادة في اللوحات الخطية تكسب قيمتها من طبيعة الخط وبنيته الفنية وينحصر دور الخطاط في سيادة أحد عناصرها ، وقد تختفي سيادة أحد العناصر كما في (الشكلين 14 و16) وتقتصر على طبيعة الخط المنحني لخط الثلث ، أو على تعامد الحروف في (الشكل 17) .

وتظهر السيادة بصورة أوضح في اللوحات الخطية التي تنزع للخروج من الشكل التقليدي للخط العربي كما في سيادة حرف الواو في (الشكلين 25 و26) والنون في (الشكل 29) .

ب ـ الوحدة

تساعد السيادة وما يرتبط بها من توازن وايقاع في العمل الفني ، على ترابط أجزائه[1] ، وهذا الترابط دليل نجاحه ، لأنه يجعل الأجزاء الممتدة تخلق مدلولاً معيناً ، ومنها ينبع الإحساس بعلاقة الأجزاء ببعضها ، ولا تقتصر الوحدة على تجميع عناصر محددة في كل منسجم ، وإنما يعني وحدة الفكر[2] ووحدة الشكل[3] ووحدة الأسلوب[4] .

وجميع هذه الأركان تساعد على وحدة العمل الفني ، وحيث توضح لنا وحدة الفكر ، والاسلوب ، والهدف الذي تنتمي إليه الأعمال الفنية ، فإن وحدة الشكل تبرز من خلال العديد من الحالات مثل (التقارب ، والتلامس ، والتراكب) بين العناصر التي تؤلف العمل الفني ، وتتميز بقدرتها على الانسجام

---

1 مايرز ، المصدر نفسه ، ص256 .

2 وهي وحدة الهدف في التعبير عن موضوع مترابط الأجزاء يتفاعل مع المادة . رياض ، المصدر نفسه ، ص183 .

3 وهي تشابه العناصر المستخدمة من لون وخط ومساحة واتجاه ـ في صياغة الشكل في العمل الفني ـ رياض ، المصدر نفسه ، ص170–171 .

4 هي شخصية الفنان نفسه ، عندما يتمكن من طريقة خاصة في التعبير في أعماله الفنية . المصدر نفسه : Graves, p. 97 .

بوحدة الشكل .

وفي (الشكل 62) يؤدي التماثل في اتجاه الحروف العمودية ، المستقيمة ، والمتوازية ، وتكرارها ، بطريقة متشابهة فيها تنوع في نفس الوقت ، إلى حدة الشكل ، كما يؤدي اللون الازرق ودرجاته المختلفة إلى هذه الوحدة .

ولا تكتمل الوحدة دون تنويع في العناصر ، فحيث يسود الخط المستقيم ، تختلف أطواله ، ويتصل بخطوط أخرى منحنية ومختلفة الاتجاهات .

وهكذا يتردد الخط بين استقامته ، وانحنائه ، واتجاهه بما يحقق وحدة، من خلال تنوعه ، وهو في الوقت ذاته ، يلغي الملل الذي يمكن أن يخلقه تكرار شكل معين .

وتنتمي هذه الكتابة بصورة مباشرة ، للشكل الأكبر مساحة ، وهو المربع في أعلى اللوحة ـ وهو الذي يسود بطريقة رمزية ـ لاستقلاليته من ناحية ، وارتباطه بلفظ الجلالة من ناحية أخرى ، وظيفياً وجمالياً ويؤدي امتداد الخطوط الأفقية المتدرجة إلى خلق عامل الوحدة في استقرار جميع الحروف في مستوى واحد ، فهو السطر في الكتابة والأفق في اللوحة .

وأما (الشكل 63) فيؤدي الخط المنحني دوره كعامل وحدة أساسي ، يربط بين مساحتي اللوحة كونهما ينتميان إلى اللون الازرق ، يلتقيان بلون حيادي ابيض . مما يؤكد هذه الوحدة ، توزيع الحروف بصورة منتظمة صاعدة ونازلة ، وبأتجاهات مختلفة ذات إيقاعات متعددة ، ويتوسطها بصورة مركزية ، في المربع الكبير الأعلى وهو نقطة حرف الغين ، وهذا يعني أن كل منهما ينتمي للآخر وظيفياً وجمالياً . وللتركيز على كلمة (غالب) تم تحوير نقطة الباء بلون أحمر مغاير لألوان الحروف ، ليقربها من مقدمة اللوحة وليزيد من أهميتها .

أما المساحة العليا فهي مستقرة ، من يمين اللوحة إلى يسارها فوق الكتابة ، لتشكل أرضية وعامل وحدة ينتمي لها الخط المنحني في حدودها السفلى ، وفي إطار اللوحة عند حدوده العليا .

وأصبح التراكب عامل وحدة ذا أهمية في (الشكل 64) ، عندما غطى إطار اللوحة المرسومة جزءاً من الكتابة التي تقع تحته ، وانتمى الإطار والكتابة ـ الخط

المنحني ـ إلى اتجاه موحد مائل ، يتصدره مربع صغير في مركز اللوحة ، وساعد شكله بزواياه القائمة إلى اظهار عامل الوحدة مع الشكل الهندسي المائل (اللوحة المستطيلة المرسومة) .

إن الأفق هنا بتدرجاته اللونية المختلفة يخرج من خلف اللوحة المرسومة الأخرى ، مكونة عمقاً ينتمي بألوانه إلى تدرجات اللون البني المتقاربة فيما بينها .

أما (الشكل 65) فقد أدى التشابك النسيجي للخط المنحني ، إلى بناء مساحة دائرية منتظمة ، تحتل الجزء الأكبر من اللوحة فالوحدة هنا تكونت عن طريق الاشكال الهندسية المتكاملة ـ الدائرة والمربع ـ ، وكذلك عن طريق النسبة الأكبر التي تحتلها الدائرة ، بحيث استقلت كشكل تنتمي إليها بقية العناصر ، من خط ولون ، ومساحة ، وفضاء بطريقة معبرة ، في درجة وضوحها وقربها .

كما اتضحت الوحدة عن طريق التنوع من الالوان الحارة والباردة في العمل .

وفي (الشكل 66) أدى تماثل الشكل الدائري المتكرر بقياسات مختلفة إلى إيجاد وحدة في الشكل واللون ، وانتمى الفضاء إلى الدائرة الأكبر التي تشمل اللوحة من اليمين إلى اليسار ، لتستقر في الدائرة المركزية التي تشغلها الخطوط المستقيمة والمنحنية المتنوعة ، والتي تشكل عامل وحدة تنتمي إليها بقية العناصر ، كما تخلق تنوعاً في الخطين ـ المستقيمين ـ المتمثل بهما الأفق وتدرجاته ، والمنحني الذي يمثل حافة الدائرة ، إلى تقارب ، والتقارب هنا أحد عوامل الوحدة .

إن تبعية العناصر البصرية لبعضها ، عن طريق التماثل والتشابه ، بين خصائصها التشكيلية ، هي عوامل أساسية في وحدة الشكل في هذا العمل .

أما في (الشكل 67) فيؤدي التنوع في اتجاه الخطوط وحركتها الرأسية المائلة ، والأفقية ، واختلاف أطوالها وعرضها ، وسيادة التكوين الرأسي ، وشكل الخط ولون الأرضية ، كلها عوامل تؤدي إلى الوحدة .

إن التعاطف يكون عادة مع العمل الفني الذي يتميز بوحدة الشكل ، ووحدة الموضوع . حيث أن الفصل بين العناصر يؤدي إلى تحطيم الفكرة وفقدان الجانب التعبيري في العمل الفني .

ولمقارنة أساس الوحدة بين العمل الفني واللوحة الخطية ، نجد أن السيادة

والتوازن والإيقاع في اللوحة الفنية ، عوامل تؤدي إلى ترابط أجزاء العمل الفني وإنجاحه فإعطاء العمل الفني مدلولات معينة تؤدي إلى الإحساس ، بأن هذه الأجزاء ذات علاقة ببعضها بعض (الأشكال 62 ، 63 ، 64) .

ولتأكيد الوحدة في الأعمال الفنية لا يمكن الاقتصار على معالجة وحدة الشكل فقط ، وإنما الاهتمام بوحدة الأسلوب في طريقة صياغة الأعمال الفنية ، ووحدة الفكرة المراد التعبير عنها ضمن مضامين الآيات الكريمة (الأشكال 62 إلى 67) .

وتبرز وحدة الشكل بصورة واضحة في سيادة الخطوط العمودية والمربع في (الشكل 62) وفي سيادة الخطوط المنحنية في (الشكل 63) وسيادة الاتجاه المائل في (الشكل 64) وسيادة وتوازن الشكل الدائري واللون في (الشكل 65) وفي توازن وإيقاع (الشكل 66) وفي تنوع الاتجاهات في (الشكل 67) .

بينما تعتمد الوحدة في اللوحات الخطية على خواص كل خط من الخطوط العربية ، فبينما تشكل الحروف المستقيمة وحدة الشكل في الخط الكوفي (الشكل 43) تؤدي الخطوط المنحنية عامل وحدة في خطوط الثلث والديواني (الشكلين 48 ، 56) كما يؤدي التشابك في التكوينات الفنية إلى تماسك وترابط أجزاء العمل في وحدة الشكل والتوازن (الشكل 23) . ويؤدي التكرار والتدرج إلى ترابط أجزاء العمل في وحدة ظاهرة كما في (الشكلين 25 ، 23) .

ج ـ التوازن

وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وتبعث إحساساً غريزياً لدى الإنسان يشبه إلى حد كبير اعتداله وتوازنه الرأسي على أرضية أفقية[1] .

وفي العمل الفني يعتبر التوازن من الخصائص الأساسية في تقييمه عن طريق توزيع الكتل ، توزيعاً عمودياً[2] ، أو مركزياً[3] ، أو مستتراً[4] .

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص111 .

2 ويعني وجود قوى متماثلة في الجانبين .

3 أي ان المركز هو مكان التوازن .

4 أي عدم وجود تماثل في العناصر البصرية وإنما يكون التوازن عن طريق الإحساس بتعادل القوى بين مساحات العمل الفني . ـ رياض ، المصدر نفسه ، ص113 .

والحروف العربية التي يحويها العمل الفني تحمل الخاصية نفسها ، فاعتدال هيئة الحروف ، وامتدادها فوق سطر الكتابة ، وترابطها مع بعضها ، يحقق التوازن في الخط العربي بأنواعه المختلفة .

(فالشكل 62) يضم توازناً عمودياً ، تتعادل فيه القوى المتماثلة على الجانبين الأيمن والأيسر . كما تساعد الخطوط المستقيمة بتعامدها فوق الأفق ـ رغم اختلاف أطوالها ـ في تعادل القوى الحركية الكامنة ، وبالتالي تحقق توازناً يرتبط بصورة مباشرة بالتوازن الذي يخلقه المربع في هيئته الرأسية وموقعه في وسط اللوحة .

وهي العوامل نفسها التي تخلق التوازن في (الشكل 63) إضافة إلى التوازن الواضح في تعادل المساحة الزرقاء المتمثلة بأرضية اللوحة ، سواء الواقعة فوق الكتابة أو تحتها .

وعلى الرغم من الاتجاه المائل للجزء الأساسي في (الشكل 64) ، وعدم وضوح توازن تقليدي فيه ، فإن المربع وسط اللوحة يحقق توازن فعلي غير مستتر .

إضافة إلى نوع الخط المنحني يؤدي دوراً كعامل وحدة في اللوحة من خلال ، لونه والمساحة التي يشغلها واتجاهه والتوازن في (الشكل 65) عمودي تام ، من خلال اقتراب الشكلين الهندسيين ، المربع والدائرة وتوسطهما اللوحة تماماً ، وتساوي المساحات والفضاءات الواقعة على جانبيهما وتناظرها .

أما (الشكل 66) فعلى الرغم من ظهوره في توازن تام ، من خلال شكل الدائرة المستقرة فوق الأفق ، إلا أنه شبه تام في الكتابة التي تتخللها الدائرة الصغيرة فهو يكاد يكون توازناً عمودياً .

وفي (الشكل 67) يظهر التوازن فيه مستتراً ، لكونه لا يحتوي على تشابه في عناصره البصرية في الجانبين ، أو في الأعلى والأسفل ، ولكنها تعطي الإحساس بتعادل القوى في نصفي اللوحة .

وكذلك في تعادل القوى الحركية الكامنة ، في اتجاه الخطوط المائلة والمتشابكة وعلاقتها بخط الأفق ، الذي يلتقي بالمربع الرأسي في وسط اللوحة ويزيد من توازنها .

وتؤدي ألوان الخطوط دوراً في إثارة التوازن من خلال توزيع الألوان الحارة والباردة على جانبي اللوحة .

وعموماً فإن الألوان المتدرجة ، والواقعة أسفل اللوحات كافة ، ووضعها الأفقي ، يثير استقراراً للعناصر الأخرى ، كونها الصفة الغالبة في الأعمال الفنية .

وبمقارنة التوازن بين اللوحات الفنية والخطية ، يتضح أن التوازن يأخذ أشكالاً عديدة في اللوحة الفنية لاحتوائها العديد من العناصر مثل الخط ، والمساحة ، والاتجاه ، واللون ، ويكون أكثر تعقيداً بسبب العلاقة المركبة بين هذه العناصر ، فالتوازن في (الشكلين 62 و63) عمودي ، ويؤدي اللون الشذري والمربع الرأسي إلى تأكيد هذا التوازن ، وفي (الشكل 64) يؤدي الاتجاه المائل إلى إثارة الحركة بصورة متوازنة وبطريقة خفية .

ويتضح التوازن التام والعمودي في الشكل واللون والمساحة في (الشكلين 65 و66) بينما يكون التوازن في (الشكل 67) توازناً مستتراً في الخط والمساحة والاتجاه واللون .

بينما يقتصر التوازن في اللوحات الخطية على معالجة النص المخطوط لتفرده في تكوين اللوحة وبأي خط من الخطوط . وتكون الوسيلة الأساسية للتوازن ، في توزيع حروفه وكلماته بشكل منتظم يحقق توازناً بصرياً كما في الأشكال (17 ، 18 ، 19 ، 20) .

أو يتحقق التوازن بطريقة التناظر الزخرفي ، بتكرار الكتابة بصورة مقلوبة ومتطابقة حيث يكون توازناً عمودياً كما في (الشكلين 23 و52) . أو يكون التوازن عن طريق ملء فراغات اللوحة المتكونة بواسطة الشكل وعلامات التزيين كما في (الشكل 51) .

د ـ الإيقاع

وهو العامل الناتج عن تكرار الوحدات في العمل الفني ، كما هو الحال في جميع مجالات الحياة ، نتيجة للنشاط الطبيعي ، فالخطوط المتكررة بشتى أشكالها ، يمكن ملاحظتها في الطبيعة . كما نجد الإيقاع في فنون عديدة مثل الموسيقى وفنون الآداب . وتبرز أهمية الإيقاع كضرورة للنجاح التكامل

المطلوب في نظم الشعر وفي الأعمال الأدبية .

والإيقاع في الفن التشكيلي ، يكون نتيجة تكرار الكتل والمساحات والألوان والخطوط ، وقد يكون هذا التكرار متماثل ، أو مختلف ، أو متقارب ، أو متباعد .

ويفصل بين الوحدات المذكورة ، مسافات تدعى بالفترات . وهذا يعني أن الوحدات هي الجانب الايجابي في الإيقاع ، والفترات هي الجانب السلبي فيه ، وفي ضوء ذلك يتولد أنواع مختلفة من الإيقاعات[1] .

ففي (الشكل 62) نجد الحروف المستقيمة تتخذ إيقاعاً غير رتيب ، نتيجة اختلاف أطوال الحروف كوحدات ، واختلاف الفواصل بينها . كما يؤدي اللون الازرق المتدرج إيقاعاً متناقضاً في تدرجه إلى الأعلى وتؤدي الأشكال الهندسية الصغيرة التي تتخلل الحروف كنقاط ، إيقاعاً حراً لاختلاف أشكالها ومساحاتها فيما بينها كوحدات ، واختلاف الفترات ـ المسافات ـ الفاصلة بينها .

واختلاف الألوان يظهر إيقاعاً حراً ، ويكتمل هذا الإيقاع بالخطوط التي تكون حروف الجلالة في أعلى اللوحة ، لتكونها من نفس الوحدات المذكورة .

أما (الشكل 63) فتولد الحروف ذوات الخطوط المنحنية ، إيقاعاً حراً ذو اختلاف واضح بين الوحدات والفترات ، ويتصدر المربعان ـ الكبير والصغير ـ اللوحة ، لإحداث إيقاع متغير في المساحة والشكل واللون ، مقارنة بنقاط الحروف الأخرى .

إن تغير درجات اللون الازرق تكون إيقاعاً ملموساً ، نتيجة شدة اللون ، إضافة إلى زيادة درجة هذا الإيقاع عند تضاده مع اللون الابيض .

أما الخطوط الأفقية ، فهي ذوات إيقاع توافقي مع ألوان المربع الصغير كونها تحمل ألواناً حارة .

ويبرز الإيقاع الحرفي (الشكل 64) في انتظام الخط المنحني لأشكال حروف خط الثلث الذي يتخلله إيقاعاً آخر مختلف وهو الشكل (الضمة ، والفتحة ، والكسرة ، وعلامات التزيين) .

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص95 .

وكما نلاحظ اختلاف الإيقاع ، باختلاف الدرجات اللونية ، ووجود العلاقة بين الشكلين الهندسيين (المربع وجزء من مستطيل اللوحة) .

وتؤدي الألوان المتعددة ، إيقاعاً بارزاً في هذا العمل نتيجة شدة ألوانه .

والإيقاع الحر في (الشكل 65) ناتج عن ترتيب الوحدات والفترات ، بشكل متناسق مقبول ، بخط الثلث ، تحتكم بدرجة كبيرة إلى الخبرة الفنية ، وفي الوقت نفسه احتوى على إيقاع مزدوج آخر ، هو إيقاع الشكل ـ حجماً ـ من ابعاد الحروف .

كما اعطى اختلاف شكل الدائرة ولونها إيقاعاً مختلفاً مع شكل ولون المربع في أسفل اللوحة .

ولقاء الألوان الحارة والباردة (الاحمر والازرق) في الأفق والتقائهما باللون الابيض كونت إيقاعاً واضحاً لشدة نصوعهم .

ويلتقي إيقاعان مختلفان في (الشكل 66) فنجد إيقاع اللون في الأعلى متناقضاً بينما إيقاع اللون في الأسفل متزايداً ، نتيجة التقائهما باللون الابيض ، ويضاف إليهما إيقاعاً آخر في شكل الكتابة ذات الخطوط المتنوعة ، في الوقت الذي يبرز إيقاع المربع بلونه الاحمر بتناقض مع إيقاع جميع عناصر اللوحة لشدة نصوعه

وتتناغم إيقاعات الأفق الضبابية ذات اللون الاخضر وتدرجاته .

إن احتواء العمل الفني على أكثر من إيقاع واحد يعكس فائدة ، إذ يؤدي إلى خلق وحدة في العمل الفني ، شرط أن تكون لأحد هذه الإيقاعات سيادة على الإيقاعات الأخرى .

أما الإيقاع الحر العشوائي فيظهر في (الشكل 67) لأن ترتيب كل من الوحدات والفترات وتنظيمها اتخذ وضعاً عشوائياً ، بتراكب بعض عناصره فوق بعضها ، وعلى الرغم من انتمائها إلى نوع واحد من الخطوط العربية ـ الثلث ـ إلا أن اختلاف سمك الحروف ، وعرضها ، ولونها ، خلق إيقاعاً آخر مختلف ، متزايد تارة ، ومتناقض تارة أخرى ، لكن يبقى نوع الخط المنحني (الثلث) هو الرابطة التي تمثل الوحدة في العمل ، كما هو الحال بالنسبة لأرضيته ذات اللون الازرق الغامق .

في حين تضعف شدة إيقاع الأفق ، قياساً إلى إيقاع ألوان اللوحة الأخرى .

ومن خلال المقارنة بين الإيقاع في اللوحات الخطية الفنية والإيقاع في اللوحات الخطية التقليدية يتضح بأن الصفة الغالبة ، هي شدة الإيقاعات التي يحدثها الخط واللون والمساحة ، وذلك لانتمائها إلى أصل الخط العربي ذي الإيقاع الشديد في تكوين حروفه والتقائها ، والتراكيب الفنية التي يحدثها ، فضلاً على ما تقتضيه معالجة اللون والمساحة والحركة لأجل إبراز الجانب التعبيري للفكرة وإمكانية توصيلها للمشاهد .

فالإيقاع في (الشكل 62) تتخذ الحروف فيه إيقاعاً غير رتيب واللون إيقاعاً متدرجاً والأشكال الهندسية إيقاعاً آخر .

والايقاع في (الشكل 63) ينتج عن الخطوط المنحنية إيقاعاً حراً وعن المساحة واللون والاشكال إيقاعاً متغيراً .

وفي (الشكل 64) يختلف الإيقاع باختلاف الدرجات اللونية والأشكال الهندسية ونجد الإيقاع الحر في (الشكل 65) في الحروف بصورة متناسقة والإيقاع المختلف في الألوان المستخدمة .

ويلتقي إيقاعان مختلفان في (الشكل 66) إيقاعاً متناقضاً في اللون وإيقاعاً حراً في شكل الكتابة .

ويبرز الإيقاع في (الشكل 67) بطريقة عشوائية لاختلاف ترتيب عناصره في الشكل واللون والاتجاه .

أما الإيقاع في اللوحات الخطية فيكتسب خاصيته من جانبين أساسين ، الاول هو شكل الخط المستخدم فلكل خط من الخطوط العربية إيقاع خاص (الشكل 13) ، والثاني من طبيعة التكوينات الفنية التي تكون الشكل ، فتعامد الحروف في (الشكل 17) يشكل إيقاعاً يختلف عن الإيقاع في (الشكل 25) حيث تكرار الحروف بطريقة متساوية ، وهذا الإيقاع يختلف أيضاً عن (الشكل 26) ذي الحروف مختلفة الابعاد التي تشكل إيقاعاً متدرجاً متناقضاً .

ولا يؤدي اللون أو المساحة إيقاعاً ملحوظاً في اللوحات الخطية كما هو شأنها في اللوحات الفنية .

وتظهر تجارب أخرى عديدة في هذا المجال ، محاولة النزوع إلى لغة الشكل في الخط العربي ، مع الحفاظ على شكله الفني وبدرجات متفاوتة ففي (الشكل 68) يسعى الخطاط إلى إعادة تركيب الخط العربي القيرواني ـ الذي يكتب كأسطر منفردة ـ بطريقة خط الثلث ، على شكل دائري تحتوي على أربعة أسطر فوق بعضها ، ويتضمن الشكل على زخرفة نباتية ، استخدمت كحشوة لملء الفراغ أسفل اللوحة ولتكملة الشكل الهندسي .

ويتوضح فيها الخط المجرد كعنصر للتكوين في تشابه خصائص الحروف العمودية من جانبي الشكل ، وتعامدها على الخطوط الأفقية التي تبدو كأسطر داخل الدائرة وتؤدي الخطوط المائلة إلى إيجاد الحركة داخل الدائرة باتجاه اليسار مما تقلل الرتابة داخل الشكل الهندسي المستقر .

ويتوزع الفراغ داخل الشكل بالطريقة التقليدية لتوزيعه في اللوحة الخطية وبملئه بالشكل ونقاط الحروف ، ومعالجة الكتابة السفلى بالزخرفة لاكتمال الشكل الدائري ، ويؤدي اختلاف شدة اللون الاسود إلى تفاوت موقع أجزاء اللوحة وإلى خلق إيقاعين مختلفين ، هما الكتابة من ناحية ، والزخرفة والشكل من ناحية أخرى وتتوزع مساحة الدائرة في جزء منها لمساحات مستطيلة ، وأخرى شبه مثلثة ، ومساحات دائرية صغيرة ، ولا يكاد يظهر توازن المساحات بصورة جلية ، لاختلاف توزيع بعضها بين أجزاء اللوحة .

ويقتصر اللون على لون اللوحة التقليدي ـ الحبر الاسود ـ على الورق الابيض ـ ليؤدي دوره في زيادة وضوح أشكال الحروف وأهميتها اللغوية والفنية .

وتؤدي حروف اللوحة سيادة على شكل الدائرة الذي يتضمن زخرفة نباتية .

أما الوحدة فتبرز من التنوع بين عنصرين أساسيين ، الخطوط المستقيمة الصلبة ، والخطوط المنحنية ـ الزخرفة النباتية ـ ويؤدي تكرار الخطوط الأفقية والعمودية إلى وحدة الشكل ، وإن الشكل العام للدائرة يؤكد وحدته هندسياً . كما تظهر الوحدة من خلال توازن الشكل واستقراره .

وفي (الشكل 69) محاولة لتركيب الخط الديواني ، الذي يكتب عادة كسطور منفردة ، والاستفادة من الحروف الرأسية وتكرارها ، في صياغة الشكل

العام للتكوين . كما يبدو تأثير الطغراء (الشكل 31) بصورة عامة على معالجة الشكل .

ويؤدي عنصر الخط المجرد بصفاته الهندسية ـ المستقيمة والمنحنية ـ أهمية في التكوين ، ويؤدي ميلان الحروف إلى جهة اليمين ، إلى إضفاء الحركة على الشكل باتجاه واحد ، وفي إيقاع زخرفي رتيب ، ويقلل وجود الفراغ من حدة هذه الرتابة في تخلله للشكل ، في أعلاه وأسفله .

ويؤدي وجود الفراغ خارج الشكل ، إلى إعطاء بعض أجزاء الحروف أهمية في الامتداد ، وفي احتواء الفراغ ، ومن ثم اشغاله بمفردة زخرفيه .

وتبدو الفراغات المنتظمة بين الحروف الرأسية ، وفي تشكيليها إيقاعاً منتظماً في شكل الحروف ومساحتها .

ويؤدي اللون الاسود أهمية تقليدية في كتابة اللوحة الخطية ، من خلال توزيعه على مساحة اللوحة بصورة غير منتظمة ، وينحصر استخدام الألوان في المفردة الزخرفية الجانبية وبطريقة تقليدية .

وتبرز سيادة التكرار والميل إلى جهة اليسار على العمل الفني كسمة مميزة له فيما يؤدي تكرار الأشكال مثل الخطوط المستقيمة المائلة ، والخطوط المنحنية ، في أعلى الشكل وأسفله ، إلى اضفاء الوحدة على الشكل . كما أدى ترابط وتراكب بعض الحروف إلى تأكيد هذه الوحدة .

ورغم بروز الميل ، وما يثيره من أحاسيس ، فان امتدادات الحروف الأخرى أظهرت توازناً ملحوظاً للشكل .

ويجمع الشكل بين إيقاعين مختلفين ، إيقاع رتيب منتظم بين الحروف المستقيمة ، وإيقاع حر بين بقية الحروف الأخرى في اللوحة الخطية .

أما (الشكل 70) فطريقة معالجة الشكل فيه يشبه إلى حد ما معالجة الأرضيات المشغولة كلياً بالزخرفة ، وبالاعتماد على الإيقاع الحركي للحروف العربية ، وبطريقة متراكبة ومتشابكة ، ولا تحمل نصاً معيناً .

كما تشبه طريقة معالجة اللوحة ، طريقة قطع التسويد في (الشكل 39) بحيث تتراكم الحروف فوق بعضها ، مع الاهتمام بطريقة تراكبها أو تلاقيها حتى تمتلىء

الورقة بالحروف ، ويتحول لونها إلى السواد من كثرة جريان القلم عليها .

ويؤدي هذا النوع من التراكب إلى احداث تأثير بصري ، من خلال حركة الخط المستمرة في التقاطع والصعود والنزول والاستدارة والاستقامة ، بحيث يؤدي الخط ـ كعنصر تركيبي ـ أهمية أساسية في التكوين .

كما يكون نسيجاً موحداً في كافة أجزاء الشكل ، لاحتوائه على إيقاع واحد متجانس ، ولا يظهر للفراغ استقلالية عن الشكل إلا من خلال تكون أشكال الحروف واكتساب هيئتها ، ويبدو أن ذلك مقصوداً في عدم ترك أي فراغ في العمل ، وعلى غرار التكوين في الزخرفة الإسلامية .

وتبدو الحروف جميعاً بمستوى واحد ، لانتمائها إلى عرض ومساحة واحدة ، ما عدا حالة التراكب الموجودة بين الحروف .

ولا يبدو أن هناك سيادة ، سوى سيادة اللوحة بكاملها ، إذ تؤدي جميع الحروف أهمية واحدة في العمل .

أما الوحدة فتظهر بصورة جلية ورتيبة في تماسك الحروف وتراكبها وتشابكها وتوزيع الحروف على مجمل مساحة اللوحة وبصورة متوازنة تشكل إيقاعاً موحداً .

المبحث الرابع

وسائل التحقيق وأساليب الصياغة

إن النظرة إلى المواد والأدوات المستخدمة في العمل الفني ، يجب أن تكون نظرة ابداعية ، أي أن التعامل معها ليس على أساس إمكاناتها التقليدية ، وإنما استغلال المادة والأداة في خلق إمكانيات جديدة ، خاصة وإن لكل مادة خصائص فنية وتكوينية تملي أساليب صياغة مختلفة في التعامل معها ، والحصول على نتائج جيدة[1] .

ولهذا السبب ، عند التفكير في بناء العمل الفني ، وما يحتويه من مكونات الشكل ، لا بد من التفكير بالمادة المستخدمة وإمكاناتها وصياغتها . إذ أن عدم معرفة هذه الخصائص ، لا يسبب عدم التمكن من المادة فحسب ، بل يفقد جزء من التركيب الإبداعي في العمل الفني ، وبالتالي يضعف مضامين الاستيعاب عند المشاهد .

إذاً ، أن الحكم على حسن استخدام المادة وتقنياتها يمكن التأكد من تحقيقه عندما تصبح عاملاً إيجابياً في تيسير وحدة الفكرة والشكل ، وتسمح بالتعبير بصورة واضحة لا لبس فيها .

والأداة المستخدمة ذات تأثير في انجاز العناصر التشكيلية ، عدت هذه العناصر ثمرة استخدام تلك الأدوات ، وتحمل خصوصيتها نفسها .

فالخط العربي ـ الذي تحويه الأعمال الفنية ـ أنجزت خطوطه بواسطة قلم القصب التقليدي ، وقد حدد ذلك شكل الحرف ، وطريقة صياغته كما حددت الفرشاة ـ الاعتيادية ونعومتها ـ رسم مساحات صافية وكذلك فرشاة الهواء (Air Brush) في خلق تدرجات ضوئية ولونية متلاشية ومتداخلة تارة أخرى ، وبطريقة تعجز عن ادائها الفرشاة الاعتيادية .

---

1 الكيلاني . عبد الرحمن ، عناصر النحت ، بحث غير منشور ، 1969 ، ص16 .

إذاً ، إن الأداة المستخدمة قد هيأت إمكانات عديدة محتملة ، لانتاج تأثيرات لونية وسطحية . ويبقى القرار النهائي لمستخدم هذه الأداة في نوع وعدد التنويعات التقنية في أي عمل منفرد ، تبعاً لأسلوبه الشخصي وغايته التعبيرية والجمالية[1] .

والصبغة (Dye) ، المادة الأساسية للون في بناء العمل الفني ، تم معلجتها بطرق متعددة أعانت على انجاز العمل والسيطرة على اللون بواسطة هذه التقنيات ، ومن ثم الحصول على نتائج جمالية مختلفة في كل عمل والاصباغ المستخدمة هي :

أ ـ أصباغ الكواش (Guache Pigment)

ب ـ أصباغ الاكريلك (Acrylic Pigment)

ج ـ أصباغ الماجك (Magic Pigment)

ولكل من هذه الاصباغ خواصها الكيمياوية والفنية ، إضافة إلى اختلاف تقنياتها ، وهذا الاختلاف يملي استخدام أساليب صياغة مختلفة في التعامل معها ، وبالتالي فإن طبيعة كل هذه الاصباغ تتحكم في العلاقة بين اشكل والصياغة في العمل الفني .

فأصباغ الكواش ذات الكثافة اللونية العالية ، تساعد في تغطية مساحات واسعة بلون متجانس ، يتمتع بصفاء كبير ، ويساعد بملمسه الناعم في تحقيق التضاد مع الأشكال والعناصر التي تشكل أرضية له ، كما أنه يتقبل بتجانس ـ صفات أخرى مثل الاكريلك (Acrylic) أو الماجك (Magic) وذو قابلية على الجفاف في وقت قصير .

وتستخدم معه فرشاة ألوان الكواش (Guache) الخاصة ذات الشعر الناعم واللين في سبيل تحقيق نعومة الملمس المطلوبة في العمل الفني .

وأصباغ الاكريلك ذات خصائص أخرى ، فهي أكثر كثافة من أصباغ الكواش ، وتمتاز بشدة نصوعها مما يساعد في إبراز الأشكال المطلوبة بوضوح ،

1 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص119 .

فهي سريعة الجفاف ، وتستخدم في نطاق ضيق وفي كتابة الخطوط أو رسم المساحات المحددة وبواسطة فرشاة الاكريلك ذات الشعر الناعم والصلب نسبياً ـ وقد استخدم مع هذه الاصباغ قلم القصب لإنجاز الخطوط العربية ، وقد اعطى ذلك نتائج جيدة في اضفاء الوان متعددة على الخطوط (لم تقتصر على الحبر الاسود بطريقة الخط التقليدية) .

أما أصباغ الماجك ، فهي ذات خصائص مختلفة ، وتشبه إلى حد ما الاحبار شديدة النقاوة ، لها الخاصية على اضفاء الشفافية على العمل الفني ، وتتميز بشدة نصوعها لكونها تضيف قيمة ضوئية في العمل . إضافة إلى سرعة جفافها لاستخدامها مع الهواء المضغوط .

واستخدام هذه الاصباغ يحتاج إلى خبرة إضافية في كيفية استعمالها ، لأن الأدوات المستخدمة فيه ـ فرشاة الهواء ـ ذات إمكانية تقنية آلية[1] .

ومن ذلك نلخص إلى أن النتائج الجمالية للعناصر التشكيلية ، ذوات علاقة مباشرة بالأدوات المستخدمة ، وبالبراعة التقنية .

ومن أجل استغلال الأداة أو الواسطة لانتاج عمل فني جيد ، مؤثر بصرياً ،

---

1 مبدأ العمل فيها ، هو دفع الصبغة بواسطة الهواء المضغوط والذي يحوله بالتالي من حالته السائلة إلى رذاذ متطاير قبل وصوله إلى السطح المراد طلائه . وان العنصرين الأساسين ـ الصبغة والهواء وطريقة التحكم بهما يمكننا من الحصول على تقنيات ذوات نتائج متعددة . فعند زيادة كمية الهواء المضغوط ، يقل حجم ذرات الصبغة المتطايرة فيحقق ذلك ملمساً ناعماً ، أما عند تقليل كمية الهواء المضغوط فيزداد حجم ذرات الصبغة مما يسهل الحصول على سطوح خشنة . أي أن تغيير كمية الهواء يساعد في اعطاء نتائج مختلفة . كما أن شدة ضغط الهواء تتناسب مع كثافة الصبغة ، فيكون الضغط شديداً مع الصبغة كثيفة القوام ، وضعيفاً أو معتدلاً مع الصبغة خفيفة القوام . وتعتبر المسافة المحصورة بين فرشة الهواء والسطح المراد طلائه ذات أهمية في التأثير على تقنية رش الصبغة وكثافتها . ولأجل استخدام فرشة الهواء بصورة جيدة ، لا بد من توفر العديد من المستلزمات والأدوات الفنية المكملة والتي لا يمكن الاستغناء عنها في ورشة خاصة بهذا الغرض . لغرض التعرف على المستلزمات والادوات المستخدمة يمكن مراجعة :

Misstear, Cecil, et al., The Advanced Airbrush Book, Orbis Publishing, London, 1987, p.70-71.

يعتمد التأثير على اختيار اللون ، ومساحة المناطق التي سيغطيها هذا الون ، والنسيج الذي يشكله ، ولزوجة الصبغة ، ومرونة الفرشاة ، وطبيعة سطح الورق أو القماش المشدود .

لقد وفرت كل أداة مستخدمة ، إمكانيات مختلفة لإنتاج هذه التأثيرات .

إن بناء العمل الفني التشكيلي ذي البعدين ، بأركانه الثلاثة الموضحة في الفكرة ، والشكل ، ووسائل التحقيق وأساليب الصياغة ، ليس كما يبدو بسيطاً بطبيعته . وسبب هذه الصعوبة تكمن في كيفية خلق الوحدة في العمل الفني بجوانبه المختلفة في الفكرة والشكل والتقنية . وفي ماهية التنويعات المستخدمة في العناصر الشكلية التي يضمها العمل ، ودور هذه التنويعات في عدم إثارة الملل ، والعمل على توازن هذه العناصر .

وكذلك في مقدار التسهيلات التقنية التي تسهم في النتائج الكلية ، إذ يبرز التأثير المباشر للوسائل التقنية في صياغة الأشكال والعناصر الجمالية للعمل الفني .

ولا يكفي تعداد هذه العناصر والقول بأن لها (تكرار ، أو إيقاع ، أو استمرارية ، أو تنويع) أو أنه قد استغلت الأداة بشكل جيد ، كل هذا لا يعني انتاج عمل فني مرض .

وفضلاً على كل ما ورد ، فالعمل الفني هو ثمرة ونتيجة لقرارات كثيرة ومهمة ، تعتمد على حساسية صاحب القرار ، كما تعتمد على ذكائه ، ومعرفته ، ومهارته ، وشخصيته ، كلها مجتمعة[1] .

---

1 نوبلر . المصدر نفسه ، ص129 .

الفصل الخامس

الخط العربي

فن تشكيلي ذو أبعاد ثلاث

المبحث الأول

الفكرة أو الموضوع

تستمد الفكرة محتواها في الأعمال الفنية[1] ذات الأبعاد الثلاثة من فكرة الأعمال الفنية ذات البعدين ، كما ورد ذكرها في الفصل الرابع ، ومن خلال محورها الأساسي ، الذي يوضح العلاقة بين الخط العربي والمعتقد . وجوهر هذا المحتوى ، هو الروح الإسلامية ، المتمثلة بمعاني ومدلولات الآيات القرآنية الكريمة والتعبير الذي يحمله الخط العربي وظيفياً وجمالياً .

والفكرة تعتمد أصلاً في تحقيقها أشكالاً تجريدية ، غير تشخيصية في بناء الشكل والكتلة .متمثلة بالخط العربي ليؤدي دوره على صعيد اللغة وعلى المستوى الجمالي بطريقة مختزلة لتطويع الخط لصالح الحدث في العمل الفني .

ولا تسعى الفكرة إلى إعادة التجسيم والمحاكاة كما هي الفن الغربي ، وإنما باستلهام عناصر (الأرابسك)[2] بروحية جديدة ، من خلال الكشف عن الخصائص الإنشائية في الخط العربي ، وباتجاه صياغتها إلى كتل وحجوم ، وتحويلها من قيمة بصرية إلى قيمة بصرية لمسية[3] .

---

1 مختارة من المعرض الشخصي الرابع (وحدة فن الخط العربي بالنحت والعمارة) من أصل أربعة وخمسين عملاً فنياً ، الحاصل على الجائزة الأولى في النحت ، للمعرض السنوي للفن العراقي المعاصر في مهرجان بابل الدولي السادس ، أيلول 1994 .

2 وهي الخط والاتجاه والمساحة ضمن أسس التنظيم في التكرار والايقاع والتناوب والأرابيسك : زخارف يتميز بها الفن الإسلامي يتسع معناها لتشمل الزخارف النباتية والهندسية والكتابية بأنواعها والمنفذة بمواد مختلفة وفي أماكن عديدة تشكل عالم المسلم الرحيب وحياته اليومية العامة والخاصة . ـ غالب . المصدر نفسه ، ص35 .

3 (أضاف الفنان بعداً ثالثاً لفن هو في الأصل ذو بعدين ، فجعله نحتاً وجعله عمارة ، وجعل له إضافة إلى القيمة البصرية ، قيمة لمسية تغري بالدخول في تجاويف العمل ، بحيث يشعر المرء أنه (لا يرى) فقط ، بل (يسكن) ، هذا السحر ، وجمعه بين هذين النقيضين ، وحل التناقض بينهما ، إحدى روعاته المتميزة) . وجاءت كلمة عمارة للتعبير عن مواصفات الكتل وهي الانتظام والصفة الهندسية وطبيعتها ـ ثقافة . آخر كتابات جبرا إبراهيم جبرا ، في جريدة القادسية العدد 4699 ، بغداد ، 13 نيسان 1995 . وقد سبق للأستاذ المرحوم جبرا كتابة الموضوع في 24 تشرين الأول 1994 ـ الباحث ـ .

ولا يعني ذلك تكرار الزخارف الكتابية كعناصر تزينية في العمارة الإسلامية ، إذ تزخر نماذج عديدة لنحت الخطوط العربية إلى جانب الزخارف الإسلامية ، خاصة عند تنفيذها على الحجر ، والمرمر ، والآجر ، والجبس ، وبما يلائم الجانب المعماري ، وبطريقة حفرها على شكل بارز أو غائر . وتتضح أهمية هذه المعالجة في إبراز شكل الحروف وعمق الحفر ، حسب طبيعة المادة ، وبما يضمن دوامها مع المعمار .

وتبرز أروع هذه النماذج في مشهد أبي القاسم يحيى في الموصل (الشكل 71) وقصر الحمراء بغرناطة (شكل 72) ومساجد بخارى في (الشكل 73) ، وكذلك في مسجد قونية من العصر السلجوقي ، وجامع السلطان حسن من العصر المملوكي ، والعديد من النماذج الحديثة .

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه لا يجوز الانطلاق ، أو عد بعض القواعد الاساسية التي عرفها النحت اليوناني القديم ، أو قواعد التصوير التي تعتمد المحاكاة ، والتي عرفها الفن الغربي منذ عصر النهضة الأوربية ، حتى أواخر القرن التاسع عشر ، القواعد المطلقة الوحيدة لتقويم جمالية الفن الإسلامي .

فالانطلاق من هذه القيم (المحاكاة) سيدفعها بالضرورة إلى الوقوع في قراءة خاطئة ، أو اطلاق أحكام سلبية قلقة على قيم هذا الفن الجمالية والفلسفية[1] .

إن فكرة الأعمال الفنية من هذا المنطلق ـ كونها كتلاً نحتية ـ ذات علاقة وثيقة بكيان المدينة العربية الإسلامية . تسعى لإيجاد الوحدة بين خصائص فنون (الخط والعمارة والنحت) والتعبير بدقة عن العناصر التي وصل بها الفنان المسلم إلى الأرابسك ، ذات الأبعاد الثلاثة ، على الرغم من التصاق لأخير بالعمارة الدينية ، وبأفكار محددة . فهو هنا يكسب رؤية خاصة في عملية الإبداع الفني من خلال توسيع هذه الرؤية ، لتشكل رسالة وليدة عصور سابقة مثلما هي وليدة الحاضر ، فهي تستقل كنصب تنتمي إلى كل عصر وغير خاضعة للتاريخ .

---

1 الصايغ ، المصدر نفسه ، ص141 .

فالأعمال الفنية شديدة الارتباط بالموروث العربي والإسلامي من خلال تمثيلها لروح الجماعة وروح التاريخ ، بعيداً عن انغلاقات (الانا) ذات العلاقة بالفن الاوربي ـ العربي الذي يتحدث عن التفكك والاغتراب وعبث الوجود . أي أن التجربة تسعى بهذا البعد ، لامتلاك تماسك فلسفي وأخلاقي وجمالي .

إن علاقة الأعمال الفنية (أعمال الباحث) بالجانب التاريخي ، تعتمد علاقة وثيقة فهي تطرح أحد أشكال الخط العربي ـ الكوفي المصحفي ـ بصيغة جديدة من ناحية ، وتسعى إلى إعادة صياغة المسلات والشواهد والرقم ، وصنع رؤيا خاصة من ناحية أخرى . وهذا يعني أنها على قدر من أشكال الماضي ، فهي تنتمي للحداثة ، وفي الوقت نفسه تعيد للذاكرة صلتها بالخيال[1] .

تبرز فكرة استخدام الخط الكوفي المصحفي ـ الذي بدأ استخدامه في القرن الأول الهجري ، لارتباطه الوثيق بعصر فجر الرسالة الإسلامية ، إذ تبلور شكل هذا الخط ، مع تبلور فلسفة جديدة للحياة ، وما تتميز به من إيمان وصدق وزهد فكان شكله تعبيراً عن تلك الروحية الخاصة والينابيع الصافية .

فأشكال حروفه غاية في التجريد وتبتعد عن التزيين والتزويق وهي أقرب إلى كونها كتل ذات علاقات انشائية ، غاية في الاحكام والتنظيم في استقامتها وانبساطها .

---

1 ولا يعني التحرر هنا الغاء أشكال الماضي بقدر إعادة صياغتها وفق أسس فنية حديثة مع المحافظة على خصائصها الأساسية .

المبحث الثاني

الشكل أو التصميم ذو الأبعاد الثلاث

إن الفنان في العمل الفني ذي البعدين ، يبحث في إطار العلاقات الحركية المسطحة (Plan) بين عناصر عمله ، بينما يتوجب عليه في العمل الفني ذي الأبعاد الثلاثة ، أن يضع في اعتباره العلاقات الحركية المجسمة[1] التي تجمع بين عناصره ، وعلى هذا الأساس التعامل مع العناصر الفنية يكون مختلفاً في تحقيق العمل الفني .

ولكون فن النحت عبارة عن أشكال مجسمة ، فإن لوظيفته ، أهمية من حيث الاحساس بالكتلة ، والحركة المتجهة أحياناً إلى الفراغات ، وكذلك باللمس واللون .

وجميع الأعمال النحتية القديمة والحديثة ، والتي تشترك في هذه العناصر تلقى تجاوباً ومتعة لدى المشاهد عن طريق اللمس والتوازن والحركة المجسمة الفعلية إضافة إلى شكلها الممتع[2] .

إن مرونة العمل الفني النحتي من ناحية الحرفية ، يعني التعامل مع مواد قابلة للتشكيل مثل (الطين ، والحجر ، والمرمر ، والخشب . . الخ) فهو هذا الأساس يوجد في الفراغ ، وسقوط الضوء عليه ، يعني تشكل الضوء والظل في تكوين هذا العمل ، وبالتالي منح كل سطح أو وجه فيه قيمة وتعبير جديد .

وكل ذلك يشير إلى هناك عدة انظمة من العلاقات المتداخلة في تنظيم العمل الفني ذي الأبعاد الثلاثة .

وفي الأعمال الفنية المرفقة ، التي تمتاز بخصوصية التجربة ، يبرز الخط العربي الكوفي بصياغة جديدة ، في التركيب والوصل والفصل ، من أجل اداء دوره اللغوي[3] والجمالي . واللغة هنا ليست تزيينية أو وظيفية فحسب ، وإنما

---

1 وهي العلاقات التي تمثل حركة الكتل الرمزية من خلال اتجاهاتها المختلفة .

2 مايرز ، المصدر نفسه ، ص119 .

3 والاداء اللغوي في هذه الحالة شيء جانبي على قدر من الأهمية ، والجانب الجمالي هو المقصود في إعادة صياغة الخط الكوفي كفن تشكيلي .

تسعى لتحطيم الكتلة لتخرج ناصعة وقوية من خلال تطويع الحرف والكتابة لصالح الحدث فهي تستمد طاقاتها من نبض التاريخ دون تكرار[1] .

وكانت معالجة الخط الكوفي وراء اختزال أشكال الأعمال النحتية إلى سطوح دائرية أو مستطيلة ، أو كتل مكعبة ، وأبعاد الإنسان لصالح هذا الاختزال ، أي المعالجة التجريدية بالخط بعيداً عن تأثير الزخرفة أو التشخيص .

إن التجريد الهندسي هو أحد السمات الأساسية للمدارس الفنية التي تميل في أساليبها إلى المعاصرة . إذ يتحول العمل الفني التشكيلي إلى مساحات ، أو كتل وحجوم مجردة ، تؤكد أهمية الجانب البصري للعمل الفني . وتبرز علاقته بالعملية التصميمية من خلال البحث عن صيغ متقدمة للشكل . أي إعادة صياغة أشكال الماضي بما ينسجم مع الذاكرة البصرية الحديثة .

وبسبب من توفر هذه الخصائص الفنية في الفنون ذات الأبعاد الثلاثة فقد تلتقي مع خصائص البناءات المعمارية الهندسية في وظائفها الجمالية[2] .

فالعلاقة قائمة ووثيقة بين (أبنية) المثال و(ابنية) المهندس ، والفرق بينهما أن المثال ليس مرتبطاً بأي هدف نفعي ، ويمكنه أن يخلق أشكالاً (خالصة) من الناحية الجمالية[3] .

1 ـ العناصر

بصورة عامة فإن العناصر الأساسية المكونة للعمل النحتي هي :

أ ـ الكتل والحجوم .

ب ـ السطوح .

ج ـ الخطوط .

---

1 (تشكيل الكلمات مهما اتصل بالتراث ، فإنه دائماً متحرر ومندفع بطاقته الداخلية إلى حيث يستقر الشكل على نحو غير متوقع) جبرا . المصدر نفسه ، ص6 .

2 ولأول مرة يكون التشكيل الحروفي هو المبرر للتشكيل المعماري : أنه هنا يؤكد حضوره شكلاً ومعنى ، على نحو درامي وعلى ما يحيط به أن ينسجم مع صياغته شكلاً ومعنى وليس العكس . (وهذه من ظواهر ديناميته المتجددة في كل عمل) جبرا . المصدر نفسه ، ص6 .

3 ريد ، المصدر نفسه ، ص261 .

د ـ الملمس .

هـ ـ اللون .

أ ـ الكتل والحجوم

يعبر عن الكتل في النحت ، بأنها الأشكال الصلبة ذات الأبعاد الثلاثة المحددة بسطوح مختلفة ، وتشغل حيزاً في الفراغ .

أو كما يذكرها سكوت ، بأنها الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالاسقاط في ابعاد الفراغ الثلاثة[1] .

وتتخذ الكتل في الأعمال النحتية بصورة عامة أشكالاً مختلفة ، فقد تكون كتلاً هندسية مثل المكعب والكرة والهرم والمخروط أو متوازي المستطيلات أو أشكالاً مشتقة منها . وهذه الكتل أو الأشكال المرئية هي الأكثر وضوحاً وتعبيراً عن الكتلة بأبعادها الثلاثة[2] وقد تكون الأشكال كتلاً طبيعية تعتمد المحاكاة والتشخيص كما في التماثيل اليونانية والرومانية ، وأغلب الأعمال الكلاسيكية .

أو أكثر تجريدية مثل العديد من الأعمال الفنية الحديثة ، والتي تجرد الأشكال هيأتها الطبيعية وتختزل العديد من تفاصيلها .

وأخيراً كتلاً موضوعية ، أي لا تنتمي في أشكالها إلى الأساليب السابقة ولا تعبر عن موضوع معين ، وتقتصر قيمتها على الجانب البصري في الحركة والملمس والتوازن ومن بين هذا التنوع في الأساليب تبرز المزايا الأكثر ملائمة للنحت الحديث ، وهو الاحساس بالحجم والكتلة ، والتفاعل مع الفجوات والنتوءات ، والتمفصل الإيقاعي للمستويات والمحيطات ، ووحدة المفهوم[3] .

وتنتمي الأعمال الفنية ـ إلى الكتل الهندسية والتجريدية في آن واحد ، انطلاقاً من فكرة الموضوع التي سبق توضيحها . ويهدف استخدام الأشكال الهندسية إلى خلق علاقة داخلية حركية بين الكتل المصمتة والخطوط والفراغات ، تلك العلاقة

---

1 سكوت ، المصدر نفسه ، ص144 .

2 Bevlin ، المصدر نفسه ، ص72 .

3 ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1994 ، ص18 .

التي ستكون ذات توتر كامل بين هذه العناصر[1] .

ويمكن ملاحظة الكتل الهندسية وهي الأسطوانة والكرة في (الشكل 74) ومتوازي المستطيلات في (الأشكال 77 ، 78 ، 79) ، والأشكال الدائرية التي تمثل جزءاً من الأسطوانة في الشكلين (80 ، 81) ، والمكعب وأجزائه في (الشكل 82) ، بينما ينتمي (الشكلين 75 ، 76) إلى الكتل التجريدية ، لإتخاذها الخط الكوفي أساساً في تكوين الكتل وبنائها .

والكتل الهندسية تتضمن أيضاً كتلاً أخرى تمثل حروف الخط الكوفي ذات طابع تجريدي أو مرتبة بطريقة هندسية ، يوحي تقاربها بصلاتها وتماسكها ككتلة واحدة كما في (الأشكال 78 ، 79 ، 80 ، 81) وتم معالجة الكتلة بما يلائم الموضوع والحدث فبينما تظهر منتظمة وتمتاز بالقوة والصلابة في (الأشكال 72 ، 75 ، 76) .

تكون انسيابية وذات حركة تموجية في (الأشكال 74 ، 79) ، كما يتغير تعبيرها في الشكلين (77 ، 78) من خلال تشققها وتصدعها ، وتظهر بعض المعالجات الأخرى عندما تشترك الكتلة في التعبير الوظيفي للغة ، حيث تظهر نقطة البسملة في (الشكل 74) كرة ترتكز فوق كتلة العمل ، كما تظهر نقطعة النون في (الشكل 77) ككتلة كروية في فراغ دائري يمثل حرف النون .

وفي (الشكل 81) تشترك كتلتان ، الأولى هندسية دائرية في أعلى العمل ترتكز باستقرار فوق كتلة أخرى ، تتخذ شكلاً يضم كتلة حسبنا كقاعدة متوازية ، وحقيقة الشكل وظيفياً هو نقطة لحرف النون في (حسبنا) تخللها لفظ الجلالة كفراغ في الكتلة .

إن هذه المعالجات وتعدد أشكالها في الكتل وتوزيعها يعطي تنوعاً في الأعمال الفنية ووحدة العلاقات التي تربط أجزاءها .

أما الحجوم فيعبر عنها بأنها كتل سلبية حكمية ، أو بعبارة أخرى هي فراغات ذات ثلاثة ابعاد ومحاطة جزئياً بسطوح أو خطوط ، وتحديد مساحة

---

1 ريد ، المصدر نفسه ، ص261 .

الفراغ في الحجم يتعمد على مقدار الاحاطة به ، ولأهمية المظهر البصري، في العمل الفني ، فإن التحديد لا بد أن يعتمد على السطوح الحكمية ، وأن تحديد الحجوم يتم عن طريق العلاقة بين مجموعة مجسمات لا عن طريق كل مجسم على حدة[1] .

للحجوم أهمية في تحديد الكتل من خلال اكسابها هيأتها ، وتساعد في تشكيل علاقات جمالية بين أجزاء العمل الفني مبرزة أهمية بعض الكتل عن بعضها الآخر ، كما في (الشكل 67) انطلاقاً لا يمكن إدراكها إلا من خلال التباين بين الكتل والحجوم التي تحدد الهيئة[2] .

ولا يقتصر دور الفراغ على إبراز الجانب الجمالي ، وإنما يؤدي دوراً وظيفياً عندما يتداخل مع الكتل الأساسية في العمل الفني ، وتشكل العلاقة بينهما أهمية في التعبير اللغوي . فالفراغ في (الشكل 77) يتكون منه شكلاً دائرياً للتعبير عن حرف النون الذي أكملته الكرة ـ نقطة حرف النون ـ المستقرة في وسطها

كما تحولت بعض الفراغات الهندسية والتجريدية في (الشكل 81) إلى تكوين لفظ الجلالة بالخط الكوفي ، وأصبح لهذا الخط دوراً أساسياً في إيجاد علاقة وثيقة مترابطة بين الكتل والفراغات من خلال القاسم المشترك بينهما وهو إبراز الجانب الوظيفي ـ اللغوي ـ للحروف .

كما تتخلل العديد من الفراغات الأعمال الفنية مبرزة وظيفة الكتل اللغوية كما في (الأشكال 76 ، 78 ، 80 ، 82) موضحة الأشكال التجريدية للحروف بطريقة نافذة تؤكد أهمية الكتابة في الربط بين جزأي الكتلة المستطيلة العليا والسفلى تتوزع داخل الكتل في (الشكل 80) ، لتظهر انتظامها وتركبها وتسلسلها ، إضافة إلى أن هذه الفراغات تكمل الكتلة كشكل دائري يرتكز إلى كتلة أخرى تكمل العمل الفني في الأسفل .

وقد أدى امتداد الكتلة الطولي إلى إيجاد فراغ ينزع خارج الكتلة الاسطوانية ، مما يوضح الحركة المتوازنة في العمل .

---

1 سكوت ، المصدر نفسه ، ص150 .

2 سكوت ، المصدر نفسه ، ص150 .

إن الانتقال بصرياً إلى حجوم مختلفة داخل العمل تعطي الإحساس بالحركة والتوازن والإحساس بالكتلة[1] ، وقد خلق الخط الخارجي في (الشكل 82) فراغات متنوعة على جانبي العمل مبرزاً بعض جوانب الحروف التي تنزع إلى حافة الكتلة المكعبة لتحد من جمودها وانتظامها ، كما أدى إلى إبراز أهمية الكرة التي تشكل نقطة حرف النون من كلمة سبحان .

إن هذا التنويع في خلق أشكال متضادة بين العناصر ، أحد الأسس المهمة في عملية تنظيم التكوين من أجل إيجاد وحدة جمالية في العمل الفني[2] .

ب ـ السطوح

يعرف السطح بأنه أحد العناصر البصرية التي تتميز ببعدين ولا يمكن التعبير عنه في الفراغ بدون سمك وهو في النحت عبارة عن المساحة ذو قابلية على التغير المفاجيء وقد يكون مستوياً أو منحنياً . فسطوح المكعب ست مستويات متساوية المساحة ، محددة بانثناءات قائمة الزوايا . أما الكرة فتتكون من سطح محدب مستمر واحد[3] .

وتؤدي السطوح المنحنية عادة تأثيراً واضحاً في الفراغ ، حيث تستطيع هذه السطوح اغلاق الفراغ في حدود تكوين الكتلة ، وتكسبها تعبيراً أكثر من السطوح المستوية .

(ويختلف الأمر إذا كان هذا السطح مقوساً ، فيكون له تعبير داخلي قوي من جهة الجانب المقعر)[4] .

والذي يمكن ملاحظته في السطوح المحدبة في (الشكل 74) إمكانية التعبير الخارجي لهذه السطوح .

---

1 مايرز ، المصدر نفسه ، 120 .

2 ناثان ، المصدر نفسه ، ص188 .

3 الكيلاني ، المصدر نفسه ، ص6 .

4 سكوت ، المصدر نفسه ، ص151 ـ أي إن الفراغ يكون أكثر تأثيراً في الشكل المقعر مقارنة بالشكل المحدب .

وفي ضوء ذلك أهمية أن يتخلل العمل الفني ذا الأبعاد الثلاثة تشكيل مرهف للسطح ، وقوة في التعبير وامتلاك الايحاء بالحيوية والتغطية[1] .

وفي (الشكل 75) ، تبرز السطوح المائلة ذات الطابع الهندسي المنتظم ، لتثير حركة متنوعة في كتلة العمل . ففي الجزء الأعلى تثير هذه السطوح المائلة لـيمين تدرجاً في مساحتها وامتدادها الطولي ، بينما تشكل في أسفل العمل تكراراً إيقاعياً منتظماً بسطوح مائلة إلى جهة اليسار كما تحيط سطوحاً أخرى منحنية ومحدبة من جانبي العمل .

ويجمع (الشكل 76) بين سطوح مستوية ومائلة ومحدبة ، تثير بعضها حركة في جزء من العمل ، كما اختلفت بعض مستويات هذه السطوح لتعطي الإيحاء بكتلة العمل ، ومنحت سطوح الكتل المنحنية حركة انسيابية واضحة وذات خصوصية في العمل . وتحددت جميع السطوح بحافات الحروف الامامية والجانبية .

ويظهر (الشكل 77) تنوعاً واضحاً في أشكال السطوح ـ مستوية ومحدبة ومقعرة وغير منتظمة ، ويؤدي هذا التنوع إلى اشارة الحركة في العديد من أجزاء العمل ، وتبرز قوة التعبير في السطح المقعر المنتظم الأعلى الذي يستقر بداخله سطح محدب يكون كتلة الكرة ، فبينما يكون للأول تعبير داخلي في احتواء حجم معين ، يثير الثاني حجماً إيجابياً في الشكل والكتلة .

أما في (الشكل 78) فيظهر سطحان مستويان تهشمت حافتيهما بطريقة غير منتظمة وقد ساعد استواء هذين السطحين على إبراز هذا التهشم وتأثير الكتابة على انفصال الكتلة إلى جزأين علوي وسفلي .

وتختلف سطوح الحروف ، بكونها سطوحاً مائلة تثير حركة في أشكالها وتعمل على زيادة تأثير الضوء الساقط عليها من خلال الظلال المتكونة .

وتكون السطوح المنحنية المتموجة ذات الامتداد الطولي كتلة العمل في (الشكل 79) وتثير السطوح وبسبب تحدبها تأثيراً واضحاً في الفراغ ، كما أن سقوط الضوء عليها كون فيها مناطق ظلال عديدة .

---

1 ريد ، المصدر السابق ، ص18 .

إن اتجاهها العمودي قد أبرز حركة هذه السطوح المستمرة إلى الأعلى ضمن إيقاعية تتوزع بشكل بين جميع السطوح ، وأوضحت الحركة صفاء هذه السطوح وملمسها الناعم ، ومنحتها قوة انسيابية وليونة في الإحساس بالسطح .

وتتوزع أشكال السطوح في (الشكل 80) بين مستوية ومائلة وأخرى محدبة ويؤدي هذا التنوع إلى اضفاء الحركة إلى كتل العمل . وجميع هذه السطوح هي أوجه لمجموعة الحروف المتصلة والمتراكبة فوق بعضها التي تعتمد الحركة أصلاً في تكوين أشكالها . وأدى انتظام الحروف إلى خلق سطوح ذو حافات حادة وتميز العمل بتفاصيله الدقيقة .

وفي (الشكل81) نجد السطح الدائري المنتظم ذو الملمس الناعم تتخلله سطوحاً منحنية تكون لفظ الجلالة ـ ولاستواء هذا السطح فإنه يثير حالة من السكون تظهر من خلال تضادها مع السطوح المائلة والمنحنية في الأسفل ليكون أكثر إثارة وحركة نتيجة سقوط الضوء عليها .

ويتوافق السطح الدائري مع السطح المنحني الدائري واللذان يشكلان نقطتان لكلمة (حسبنا) .

ويحيط بجوانب العمل سطح منحني دائري ، يستقر على سطوح أخرى منحنية ومستوية تمثل قاعدة العمل .

ويمتاز (الشكل 82) بتنوع سطوحه ومستوياتها ، بعضها سطوح ذات أشكال هندسية كما في المكعب والكرة وبعض الحروف المستقيمة .

والبعض الآخر سطوح تجريدية ، تتخذ مستويات متعددة تظهر بوضوح من خلال تكون الظلال على جزء العمل السفلي .

إن تعدد مستويات السطوح منح العمل حركة واضحة في الكتلة ويتنوع السطح الجانبي المحيط بالعمل أيضاً وبإيقاعات مختلفة .

ج ـ الخطوط

الخط في الفنون الثنائية الأبعاد ، لا يتجاوز كونه عنصراً بصرياً له بعد واحد فقط وهو طوله ، وتعددت وظائفه كما وردت في الفصل السابق ، فقد استخدم كوسيلة للتعبير ، كأحد العناصر الأساسية في تكوين الشكل ، كما استخدم

كعنصر تركيبي لأجزاء العمل الفني ، وعبر عن الحركة بشتى أشكالها وقواها الارتدادية ، وأصبح كوسيلة تمثل محيط الشكل كما عبر عن النسيج الذي يتكون على سطح اللوحة .

أما الفنون ثلاثية الأبعاد إضافة إلى وظائفه أعلاه ، فإن أهم ميزاته الظاهرة كما هي في (الشكل 74) كخطوط خارجية مكونة للشكل ، وهي ذات انحناءات بسيطة تلتقي في الخط الدائري في أعلى العمل . كما نجد خطوطاً أخرى واضحة تمثل التقاء السطوح المنحنية .

وتبرز تفاصيل العمل ، وهي أيضاً خطوط منحنية ذات توافق وانسجام مع شكل السطوح .

والخطوط في (الشكل 75) هي أكثر حدة ووضوحاً . تحدد التقاء السطوح المستوية ذات الحافات المستقيمة والمنحنية ، بطريقة ذات اختزال واضح تفصل بين سطوح الكتل ، وتؤدي دوراً أساسياً للتعريف بمضمون الشكل .

فتكرر الخط العمودي تمنح الشكل قوة وصلابة ، وزدادت هذه الخاصية باستقامة هذه الخطوط ، وتوازن قواها الممتدة عمودياً إلى الأعلى .

واحتواء العمل على خطوط منحنية في أسفله أدى إلى احداث إيقاع متكرر متوافق مع الخطوط العمودية العليا .

أما الخط الخارجي فيمتاز بالانسيابية بين الاستقامة والانحناءات ذات التعبير عن استقرارية الكتلة وتوازنها .

وفي (الشكل 76) تتخذ الخطوط شكلين ، الشكل الأول كحزوز غائرة في أعلى العمل بطريقة متوازية تؤكد إيقاعاً رتيباً ، والشكل الثاني كحافات للعديد من السطوح ، أبرزها السطح الأسفل الممتد على قاعدة العمل ، وتكرر الخطوط المنحنية الدائرية ، أو ذات الطبيعة الانسيابية على جانبي العمل .

والصفة الغالبة على خطوط هذا العمل هو التقاء الخطوط العمودية المستقيمة ذات الصلابة والاستقرار الواضح على خطوط ممتدة بشكل أفقي تحقق اقصى توازن واستقرار ، وتوحي بالإحساس وبالاستقرار .

وتبرز قوة ارتدادية للخطوط المنحنية في جانبي العمل ، تزيد حيويته وحركته التي تبدو متقدمة نحو الأمام .كما يوحي الخط الخارجي بالحركة باتجاه الامام وتغلب عليه الخطوط المنحنية .

وتتنوع أشكال الخطوط لافتة للنظر في (الشكل 77) حيث نجد الخط المستقيم ، والمنحني ، والمنكسر ، والخطوط الغير منتظمة ، ويشكل ذلك تنويعاً يثير حركة وحيوية في العمل ، كما تبرز أهميتها في جميع العناصر المتفرقة في كل تميز بالوحدة .

ويؤدي الخط دوراً في إظهار حالة التضاد بين حالة الانتظام وعدمها عن طريق تشكله كحافات للعديد من السطوح ذات المستويات المختلفة .

فبينما يكون في الشكل الدائري المفتوح والكرة ، خطاً منحنياً منتظماً يلتقي مباشرة بخط مناقض له في القيمة وهذا يكون سطحاً متكسراً يتصل بسطح مستوى أملس .

أما الخط الخارجي فهو مستقيم من جهات ثلاث ومتكسر ومنحني من جهته العليا موحياً بالحركة المتكاملة باتجاه الاعلى ، باستمرار تكسره وانتهائه .

يمكن ملاحظة خطوطاً حكمية في إكمال هذا الشكل من الأعلى كمستطيل منتظم يمتد بشكل أفقي .

وتثير الخطوط المتكسرة في (الشكل 78) حالة من الحركة غير المستقرة نتيجة فعل الخط المنكسر في تحطيم الكتلة إلى جزءين غير منفصلين . . إذ تبقى كتل الحروف هي حالة الوصل بينهما ، كما تثير تنوعاً في أشكال الخطوط .

وينشأ تضاداً بين أشكال الخطوط المنكسرة ـ غير المنتظمة ـ والخطوط المستقيمة ، التي تمثل حافات السطوح الملساء ، وحافات سطوح الكتابة المستقيمة والمنحنية . وتمثل الخطوط الخارجية نهايات السطوح ، وهي مستقيمة وحادة ، وذات علاقة وثيقة بانتظام الخط الكوفي وامتداده في الكتلة .

وتعتبر الخطوط في (الشكل 80) ذي الخصائص والاتجاهات المختلفة العمودية والأفقية والمائلة ـ المستقيمة والمنحنية ، طاقة حركية في كل أجزاء العمل ، كما يتنوع الخط الخارجي بين مستقيم ومنحني .

وجميع هذه الخطوط هي حافات السطوح المائلة ، وقد زادت الظلال المتكونة من طاقة الخطوط الحركية .

ويتراءى من الشكل العام حكمية تساعد في توضيح الشكل الدائري للنسم الأعلى من العمل الذي يستند على خطوط حكمية سفلى تكون شكل المستطيل الأفقي .

ويظهر الاختزال في أشكال الخطوط المنحنية والمستقيمة في (الشكل 81) حيث يشكل الخط المنحني حافة السح الدائري الأعلى ، تتخلله خطوط مستنيمة متعامدة على القاعدة ، كما تتداخل الخطوط المستقيمة كحافة لسطح مرتفع مع شكل الدائرة المستوي . وتظهر نصف الكرة الصغيرة ـ نقطة الباء في حسبنا ـ في توافق مع الخط الدائري الذي يحيط بسطح الدائرة .

أما الخط الخارجي فهو خط منحني دائري الشكل يستقر على قاعدة فقية تحقق توازن الشكل واستقراره .

وفي (الشكل 82) يزداد تنوع إيقاع الخط المستقيم في أعلى العمل كحافات لسطوح مستوية ذات ارتفاعات مختلفة ، كما تكرر إيقاعات الخط المنحني في أسفل العمل كحافات لسطوح مائلة تثير حركة في الشكل .

وتتوزع الخطوط المنحنية في كل أجزاء العمل ، كما هو حال الخطوط المستقيمة ، لتظهر تنوعاً يقلل من هيمنة الشكل الهندسي وثقله ، ومنحه حركة أفقية وعمودية في آن واحد .

إن الخطوط كحافات لسطوح عديدة ، تثير تضاداً في اتجاهات مختلفة من خلال سيادة الخطوط الأفقية في وسط المكعب ، وتوافقها مع قاعدة العمل الأفقية .

أما الخط الخارجي فهو عبارة عن خطوط مستقيمة ومنحنية تشكل مكعباً ناقصا يرتكز إلى كتلة تجريدية ذات خطوط متنوعة ، ويتضح ذلك من خلال الخطوط الحكمية الناتجة عن ارتكاز المكعب على كتل الحروف السفلى التي تمثل قاعدة العمل .

إن الخطوط في جميع الأعمال الفنية تؤدي دوراً أساسياً كونها أولاً ذات مدلول لغوي يؤدي وظيفة معينة ، وثانياً كقيمة تشكيلية تضفي الحركة على

العمل وبالتالي كحافات تشكل سطوحاً متنوعة ، تلتقي أو تتعارض مع بعضها مع وحدة منسجمة متنوعة .

د ـ الملمس

وهو التعبير الذي يرتبط بحاسة اللمس ويدل على الخصائص السطحية ، ولكل مادة من المواد ملمس خاص بها يمكن إدراكه بصرياً للوهلة الأولى ثم يتم بعد ذلك التحقق منه بواسطة الملمس .

وبينما يرتبط الملمس في الفنون ثنائية الأبعاد بالإدراك البصري والإحساس فقط يمتد أبعد من ذلك في الفنون ثلاثية الأبعاد ، وليكون خليطاً من الإحساس الناتج عن الملمس والناتج عن الإدراك البصري[1] .

وتظهر مادة الجبس ـ شائعة الاستخدام ـ بخصائصها التكوينية ، وذات القابلية على تشكيل بملامس متعددة وحسب طبيعة الموضوع المراد تحقيقه ، فقد تكون ناعمة ، أو خشنة ، فضلاً عن أن هذا التعدد في أشكال الملمس قد يوحي بتشابه المادة مع الحجر أو المرمر أو الطين .

والملمس الناعم هو صفة الغالبة على المادة المستخدمة في تحقيق الأعمال الفنية لما يوحي من انسيابية وتكافؤ مع طبيعة المواضيع ، وأشكال حروف الخط الكوفي ، التي تحتاج إلى دقة في التنفيذ والصياغة ، ومع تحقق نعومة الملمس فإن هذه الكتل توحي بالقوة والصلابة .

فملمس (الشكلين 74 و 79) الناعم وتأثيره على إبراز السطوح ووضوح تفاصيلها (وذلك ناتج عن خصائص المادة التكوينية) ، كما يظهر الملمس الناعم فيهما ليونة السطوح وبالتالي الكتلة وحركتها المتموجة التي لم تكن تتحقق لو كانت بملمس آخر مغاير .

ويوحي الملمس الناعم في (الشكلين 75 و 76) بالقوة والصلابة بطريقة تترجم حركة الموضوع في استقرار شكله النهائي .

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص287-288 .

أما (الشكلين 77 و 78) فالملمس فيهما يظهر أسلوب السيطرة على تشكيل المادة ذات القابليات المتعددة ، فتظهر آثار الأدوات ـ شفرات الحفر ـ التي خلقت سطوحاً متكسرة وسطوحاً أخرى خشنة الملمس ، وسطوحاً ناعمة . قد نوضح آثار هذا التنوع في ملمس السطوح كمحفز لحاستي الملمس وفي إيجاد حالة من الصراع بين الخشن والناعم والمتكسر التي تثير أحاسيس مختلفة .

وتعتمد (الأشكال 80 ، 81 ، 82) بملمسها الناعم على عكس الضوء كحالة للتأكيد على البروزات ، بصقل سطوح هذه الكتل وبعث الحيوية في المناطق الغائرة والمفرغة .

إن الملمس في الأعمال الفنية لا يرتبط أهميته المادية بالشكل فقط ، وإنما تحول بمتنوعاته المختلفة إلى وسيلة للتعبير عن مضمون يضيف إلى العمل الفني قيماً معنوية[1] .

هـ ـ اللون

يمثل اللون طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة في الفنون ثنائية الأبعاد ، إذ يعني ذلك استخدام السمة اللونية بتقنياتها المختلفة وتأثيراتها الفيزيائية على الادراك البصري ، ومن ثم الاحساس بها .

أي أن التحكم باللون يمكننا من الحصول على إمكانات ونتائج عديدة .

أما في النحت فلا يلعب اللون دوراً كدوره في الرسم ، ويستخدم بشكل مختلف ، إذ ان طبيعة اللون الأصلية موجودة في الخاصة نفسها ، وعكس الخصائص التكوينية لها مثل (الرخام الأبيض ، والخشب الأصفر أو الأحمر والطوب الأحمر . . الخ)[2] .

ولكون اللون يدخل في تكوين المادة ، ومن ثم كتلة العمل الفني ، فإن تأثير الضوء والظل عليه قد يعني اللون ، ويحدد ذلك ترتيب السطوح التي تكون لكتل[3] وعلى هذا الأساس فاللون عرضة للتغيير ، بسبب نوعية وكمية ومصدر الضوء .

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص295 .

2 كيلاني ، المصدر نفسه ، ص8 .

3 مايرز ، المصدر نفسه ، ص243 .

إن استعمال مادة متعددة الألوان ، يؤدي إلى إضافة تعقيدات كثيرة للشكل ، ولعلاقات العناصر بعضها ، وهذا الاستعمال يوجب الانتباه بصورة مستمرة إلى الامكانات العديدة التي يؤثر فيها كل من الضوء والظل ، باختلاف نوع الانارة واختلاف موقع الرؤيا . لهذا فأن معظم الأعمال النحتية تحقق بمادة ذات لون واحد وهذا يبسط المشكلة .

وللمادة تأثير في تهيئة وحدة نسيجية في اللون والسطح[1] ، ويختلف هذا التأثير عادة باختلاف المادة ، فملمس السطوح يرتبط باللون مباشرة ويؤثر فيه تأثيراً مباشراً ، فلون قطعة بلاستيكية حمراء يختلف عن لون قطعة قماش حمراء ، حتى لو تشابه أصل اللون الاحمر فيهما .

واللون الابيض هو لون الخطوط المنحوتة ، إذ أنها حققت بمادة الجبس ولون الجبس أبيض ، هذا اللون يرتبط مدلوله بالطهارة والنقاء والصفاء والنظافة ، ويذكر بكل ما هو قدسي وطاهر . فهو يضيف بعداً روحياً على الأعمال الفنية بعلاقة ارتبطت وبصورة وثيقة بالآيات القرآنية ، التي تمثل خلاصة الفكر الإسلامي وليجعل من الفن بهذه العلاقة ضرباً من العبادة ، ولأن الفن يختلف عن العمل الصالح الأخلاقي من الطراز الرفيع الجليل .

فالكتابة هنا وما تمثله من دلالات تمتلك طاقة التعبير عن المعنى الروحي ، إذ أدى إلى عدم الحاجة إلى استخدام الألوان والميل إلى التعقيد .

والإيحاء اللوني هنا ارتبط بالنحت والعمارة والخط العربي على نحو متماسك .

فمادة الجبس ذات الطبيعة الإنشائية التكوينية أصلاً تحمل لوناً أبيض نقياً ساعدت في تحقيق الأعمال بصورة فنية ، ومن ثم إبراز الجانب التعبيري عن لمدلول الروحي فيها .

ولو افترضنا جدلاً استبدال اللون الابيض ، بألوان أخرى متعددة ، مثل (الاحمر ، والازرق ، والاصفر ، الاسود) لتغير الموضوع وفقد كثيراً من معناه .

---

1 ناثان ، المصدر نفسه ، ص189 .

إن القيمة اللونية للأعمال الفنية ـ ثلاثية الأبعاد ـ المذكورة ، أصبحت عرضة للتغير بسبب اختلاف مصدر الضوء ونوعيته وكميته . ففي (الأشكال 74 ، 75 ، 76 ، 81) أظهر سقوط الضوء مباشرة وتكون الظلال ، إلى إبراز الكتل وتفاصيلها بدرجات لونية ذات توافق مع لون المادة الابيض بينما أدى تغير مصدر الضوء ونوعيته إلى اضفاء مسحة لونية على (الأشكال 79 ، 80 ، 81) تختلف درجتها وقوتها من سطح إلى آخر ، أغنت التعبيري فيها .

أما في (الشكلين 77 ، 78) فقد أدى تعدد أشكال السطوح ملمسها إلى تعدد الدرجات اللونية واختلاف قيمتها بين سطح وآخر .

2 ـ الأسس

إن الفقرات آنفة الذكر ، تشكل العناصر الأساسية التي يتكون منها العمل النحتي ، ولكي تؤدي هذه العناصر دورها وأهميتها في التعبير عن الموضوع ، ويتوجب اتباع مبادىء أساسية لتنظيمها ، هذه المبادىء تعين في تحقيق تصميم أو شكل معبر ، ولكنها لا تعد معايير لمعرفة الجوانب الإبداعية فيه .

إن الحكم على الشكل في العمل الفني كتعبير بصري يحتاج نظرة كلية غير مجزءة ، إذ لا يكفي أن يكون استخدام أحد العناصر أو أسس التنظيم جيد لغرض خلق عمل فني جيد ، وإنما الحكم على العمل الفني ككل متكامل لا يتجزأ ، فمبادىء التنظيم قد تساعد على إيجاد الحلول البصرية . ومن أهم هذه المبادىء :

أ ـ الوحدة والتنوع
ب ـ التوازن
ج ـ الحركة

أ ـ الوحدة والتنوع

العمل النحتي الجيد يتميز بوحدة في العناصر التي يتكون منها ، فالخطوط والسطوح والملامس واللون تشكل بمجموعها الكتل والحجوم ويسهم كل منها بصورة أساسية في تكوين العمل مع الحفاظ على خصائصها .

ويبدو ولأول وهلة أن الوحدة التي تعني تماثل العناصر المرئية ، تتعارض مع

التنوع الذي يعني الأمر المضاد للتماثل ، أو قد يعني الإكثار من العناصر المرئية . واختلاف صفاتها[1] .

وأبسط طريقة لخلق الوحدة ضمن العمل الفني ، هي استعمال العناصر المتماثلة أو المتطابقة ، بتكرار الشكل الحجم ، أو اللون ، أو الملمس ، أو الخط[2] .

وتحقق أيضاً عندما تجتمع الوحدات البصرية عن طريق التقارب والتلامس والتراكب ، إذ أن جميع هذه الحالات توحي بقدرتها على تجميع وحدة الشكل .

وعلى الرغم من أن الوحدة من أهم مقومات العمل الفني الجيد ، الذي يعكس تماسك عناصره ، فإنها تثير الرتابة والملل من خلال تكرار هذه العناصر المتشابة .

ومنطلق ذلك هو أن الإنسان بطبيعته يسعى إلى التنوع ولا يعيش الملل أو الرتابة ، وهو بحاجة دائمة إلى علاقات متفاعلة مع الحياة ، والمشاركة في بيئته ومجتمعه وآثاره وأحاسيسه وعلى هذا الأساس تظهر أهمية التنوع في إضفاء آثاره وحيوية على العمل الفني[3] .

ويتم التنوع عن طريق الجمع بين الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية أو باختلاف أطوالها وتنوع اتجاهاتها . ومن تنوع الخط يمكن أن ينتج تنوعاً في الشكل والمساحة والوضع ، كما يمكن أن ينتج عن اختلاف اللون ودرجات اضاءته وملمس السطوح .

أما الجمع بين الوحدة والتنوع فيكون بالطريقة التي تخدم العمل الفني وهو أن التنوع يجب أن يكون بالقدر الذي ينهي الملل الناشيء عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية دون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل .

والوحدة في الأعمال الفنية المذكورة بصورة عامة بسيادة اللون الابيض وتدرجاته الناتجة عن الاضاءة وانعكاس الظلال عليها وكذلك بالملمس الناعم . كما يعد النص اللغوي عامل وحدة والشكل لارتباط مضمونه بتسلسل الكلمات

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص180 .

2 ناثان ، المصدر نفسه ، ص99 .

3 ناثان ، المصدر نفسه ، ص100 .

ووحدة المعنى في (الشكل 74) تبرز الوحدة من خلال تكرار الخطوط المنحنية المتشابهة واتجاهها الرأسي ، وحركة الشكل الأسطواني العمودية الذي يضمها ، كما تتضح من التوحد الرياضي الذي تتخذه الكرة في أعلى العمل .

وقد اجتمع التنوع مع الوحدة باختلاف اطوال الخطوط واختلاف ايقاعاتها وفي تنوع اتجاهاتها ، وكذلك في اختلاف المساحة التي تشغلها السطوح وفي وضعها المتفاوت الارتفاعات .

أما (الشكل 74 ، 75) أظهر تكرار الكتل والمساحات والخطوط باتجاهاتها العمودية وبمسافات منتظمة إلى ايجاد وحدة يتضح من خلالها تنوعاً باختلاف أطوالها وإيقاعها ، كما يبرز من خلال اختلاف درجات اللون ونتيجة الضوء الساقط عليها والظلال المتكونة .

كما يظهر التنوع من تغير اتجاه العمودية والأفقية .

وفي (الشكل 77) يظهر الشكل العام ـ المستطيل ـ وحدة في الشكل من خلال انتظامه الهندسي ، كما يظهر تكرار الخط المنحني وتشابهه مع الكرة توحداً رياضياً .

ويزداد التنوع وضوحاً في الخطوط المستقيمة والمنحنية والمنكسرة ، وفي تنوع السطوح الملساء ، والخشنة ، كما تتنوع الكتل والحجوم .

ويظهر (الشكل 78) وحدة هندسية بانتظام المستطيل وتكرار الكتل المتشابهة في أعلاه وأسفله . وتؤدي الخطوط العمودية المستقيمة المتكررة بمسافات منتظمة أحياناً إلى تأكيد هذه الوحدة .

أما التنوع فيبرز في اختلاف الخطوط وأطوالها بين مستقيمة ومنحنية ومنكسرة كما يحتوي على أشكال دائرية تضيف تنوعاً إلى الشكل .

ويؤكد الملمس الخشن في السطوح المتكسرة هذا التنوع أضاف إلى المساحة والشكل .

والوحدة في (الشكل 79) ناتجة عن تكرار الخطوط المتعرجة بصورة رأسية متوافقة مع امتداد الكتلة المستطيلة إلى الأعلى ، وفي وجود حالة مشابهة للتماثل بين جانبي العمل .

ولا تتكرر الخطوط المتعرجة بطريقة تثير الملل والرتابة وإنما بإيقاعات مختلفة بين خط وآخر ، مما تؤدي إلى تنويع المساحة والكتلة . وأدت حركة السطوح واختلاف مستوياتها إلى تنوع في مساقط الضوء والظل أيضاً .

أما الشكل الدائري للكتلة في (الشكل 80) فقد أبرزت وحدتها ، لأن الانتقال بصرياً يوحي بتكون دائرة منتظمة تجمع كل أجزاء العمل ، ويفضل المؤشر البصري يمكن تحديد خطوط أفقية تستقر عليها أسطر الكتابة وكتلها وبمسافات منتظمة ، ولكن بأطوال مختلفة تتنوع مع أطوال قاعدة العمل الفني .

ويظهر التنوع في أشكال الخطوط العديدة المتنوعة واتجاهاتها إلى اليمين واليسار والأعلى والأسفل كما ولدت هذه الخطوط مساحات وكتل متنوعة أيضاً .
وتؤدي الكتلة الدائرية في (الشكل 81) وحدة تتغلب على صف هذا العمل ، وتبرز الخطوط الحكمية في أعلاها تأكيداً لوحدتها في تكرارها وتوازنها مع بعضها واندماجها الوظيفي بالكتل ، كما نجد الوحدة في التماثل هذه الدائرة مع الدائرة الصغيرة في أسفل العمل مع الاختلاف في حجم الكتلة الذي أحدث تنوعاً في إيقاعهما .

وأحدث اختلاف بعض الخطوط المنحنية تنوعاً في شكل الخطوط واتجاهها .

أما (الشكل 82) فيبرز المكعب بتكامله الهندسي وتناظره وحدة واضحة للكتلة كما تؤدي الخطوط المتوازنة المتكررة بمسافات منتظمة وبأطوال مختلفة إلى وحدة وتنوع في آن واحد ، كما يظهر تعامدها على الخطوط الأفقية إلى تأكيد هذا التنوع ، وكذلك في اختلاف أشكال الكتل .

ويضيف اختلاف مستوى السطوح واختلاف ملمسها آلة تنوع العمل أيضاً .

وبصورة عامة فإن الخطوط بأشكالها واتجاهاتها المختلفة تؤدي دوراً مهماً في تكوين السطوح والكتل والحجوم الهندسية ذات العلاقة الوثيقة بوحدة الشكل وتنوعه .

ب ـ التوازن

ويعني العلاقة بين الأوزان عن طريق ترتيب العناصر والأشكال بطريقة تجعل الإنسان يحس بالاستقرار والتوازن في العمل الفني ، الذي يعتبر إحساساً غريزياً في

طبيعته ، من خلال اعتداله بصورة قائمة رأسياً على أرضية أفقية .

وفي العمل الفني يلعب التوازن دوراً هاماً في تقييمه كأحد أسس التنظيم ، وتعد (شرطاً ملزماً للتكوين الجمالي الممتع)[1] .

ويشمل عادة توازن الشكل والقيمة الضوئية ، واللون ، والملمس ، ويبرز في جانبين مهمين في فن النحت وهما :

1 ـ علاقة الكتلة بقوانين الجاذبية

ويعني ذلك أن أي تكوين ذي ثلاثة أبعاد يجب أن يقوم على أساس علاقته بالجاذبية الأرضية ، إذ يتوجب توفر الاتزان في العلاقات الانشائية والمرئي في تصميم الواقع عليه ، لأن ذلك ينسجم مع إحساسنا بالتوازن[2] .

وفي الأعمال الفنية المذكورة حيث يؤدي الخط الكوفي وظيفتين ، الأولى جمالية والثانية وظيفية ، فإن لوضع الكلمات الأفقي وتسلسلها على سطر الكتابة ، وامتداد الحروف بطريقة عمودية وأفقية ، تؤكد الإيحاء بتوازن الكتلة من ناحية انشائية ، ومن ناحية أخرى يؤكد وظيفة السطر الأفقي ، إذ لا نجد حروفاً مائلة أو مقلوبة تؤثر في تسلسل الكلمات وتوضيح معانيهما .

2 ـ توازن اجتذاب النظر

أو توزيع الاهتمام لعناصر العمل الفني في الكتلة ، والحجم والسطح ، والخط ، والملمس ، واللون . فالتوازن في الفنون البصرية أصلاً هو مهمة الأوزان المرئية ، فيختلف التوازن باختلاف أحد العناصر المذكورة .

وهذا التوازن ذو علاقة وثيقة بالحركة التي تحدثها الكتلة أو أحد عناصرها في العمل الفني وتجتذب النظر أكثر من جانب ، ومن جانب آخر بمقدار آخر بمقدار التضاد الحاصل بين العناصر ، فكلما كان التضاد واضحاً كلما زاد من اجتذاب النظر . ولتحقيق التوازن يتوجب معالجة الحركة والتضاد ، إذ يعتمد الفنان على هذا الجانب لإثارة وسائل التعبير في عمله الفني .

---

1 ناثان ، المصدر نفسه ، ص105 .

2 سكوت ، المصدر نفسه ، ص160 .

إن محاولات التواصل إلى التوازن في الأعمال الفنية اعتمدت محورين أساسيين هما :

1 ـ التناظر الشكلي ، أو التناظر الثنائي

ويعني تكرار الخواص المتشابهة للعناصر التشكيلية التي يمكن تحسسها فوراً ويبرز هذا التناظر عادة في الأشكال الهندسية ، إذ يتم توزيع الكتل والحجوم ، واجتذاب النظر حول محورين ، عمودي وأفقي .

ويوصف هذا التوازن ـ السهل ـ بالبرود والسكون ، وأحياناً بالهيبة ، وعلى الرغم من استخدامه في الأعمال الفنية الحالية ، إلا أنه لم يتخذ تناظراً شكلياً تاماً .

ففي (الشكل 74) إضافة إلى وجود التوازن في كتلة العمل التي تتضح في جزأيه الأسطواني والكروي ، فإن التنوع في سطوح العمل وعدم تناظرها جعل الكتل أكثر فاعلية وتعبيراً .

وفي (الشكلين 78 ، 79) يتضح التناظر شبه التام في الشكل المستطيل القائم رأساً ، ولكن تنوع السطوح وحركتها الناتجة عن الضوء والظل حولت التوازن بين تناظر شكلي إلى توازن خفي مما غير رتابة الشكل العام بطريقة تثير الاهتمام وتجذب النظر .

كما يظهر ذلك في (الشكلين 80 ، 81) إذ يؤدي الشكل الدائري توازناً واستقراراً رغم عدم اكتمال التناظر التام فهو توازن خفي (أو مستتر) .

أما (الشكل 82) فإن استقرار الشكل المكعب ذو الاتجاه الرأسي يثير تناظراً شبه تام ، وأضافت حركة الحروف بكتلتها وسطوحها ذات المستويات المتعددة حركة غير رتيبة .

2 ـ التناظر الخفي

ويمكن التوصل إليه بتنظيم الأجزاء بشكل يؤدي إلى نوع من الإتزان الحركي ، وهذه الطريقة هي أكثر قدرة على التعبير وإثارة الاهتمام .

ففي (الشكل 75) أدى توزيع الكتل بشكل عمودي إلى استطالة الشكل والتعبير عن الحركة بطريقة متوازنة .

و(الشكل 76) أدى توزيع الكتل على محورين عمودي وأفقي إلى إبراز أهمية الكتل المتوازنة والمتناظرة بشكل خفي ، وحركتها التي تعبر عن الحيوية ذات الطاقة والقدرة على التعبير .

وفي (الشكل 77) ورغم وجود تناظر في بعض أجزائه ـ كالكرة والحجم الدائري إذ أنهما يثيران توازناً واستقراراً من خلال استقرار حركة الكرة والكتلة . فأن الشكل العام يثير توازناً خفياً أكثر تعبيراً .

أما (الشكل 82) فيعتمد التناظر الخفي على شكله العام ، مبرزاً نوعاً من الأتزان الحركي ذو القدرة على التعبير ، رغم احتوائه أشكالاً ذات تناظر تام مثل المكعب والكرة ، ومما يؤكد توازن الكتل هو توزيعها على محورين عمودي وافقي .

إن اعتماد التوازن على التناظر التام وشبه التام في العديد من الأشكال، يثير هيبة وجلالاً ذو علاقة وثيقة بمضمون النصوص القرآنية وما تعنيه من قدسية . ولأن الأعمال النحتية بصورة تؤكد علاقتها المباشرة بالجاذبية من أجل توازنها بالطريقتين المذكورتين ، لذلك فإن الاهتمام بقاعدة ارتكاز التكوين على جانب من الأهمية في إثارة استقرار العمل الفني بصورة عامة ، حتى أن بعض الأشكال ، اعتمدت كتله ذات محور أفقي من أجل إثارة الاحساس باستقرارها ، كما في (الأشكال 75 ، 76 ، 81 ، 82) ، إضافة إلى إبراز أهميتها الجمالية والوظيفية في العمل .

ج ـ الحركة

وتعد من أهم مثيرات الانتباه واجتذاب النظر في المجال المرئي وكتحفيز بصري لشكل ثابت ، يعطي شعوراً كالشعور نفسه الذي تولده حركة حقيقية .

وهذا يعني أنها تورث شعوراً بالفعل ينطوي على تغيير من وضع إلى وضع أخر .

ولذلك يقابله شعور رد فعل ، أي أنها تشير إلى وقوع حدث معين ، وهو أمر يثير الإحساس والإنفعالات .

وهي من هذا المنطلق تضيف بعداً آخر للعمل النحتي ، إذ إن الشعور برد الفعل يتغير بسرعة ترتبط بالحركة ، والحركة ترتبط بالكتلة وهي نفسها ترتبط بالزمن .

إذاً الحركة تمثل البعد الرابع في النحت[1] .

إن عملية تجسيم الفكرة في شكل مادي تنقلنا بصرياً ومادياً إلى فراغات عديدة ، تعطينا الإحساس بالحركة كما تعطينا الإحساس بالتوازن[2] . وتعتمد قيمة هذه الحركة على طبيعة تكوين أشكال الكتل والسطوح .

وتعتمد الأعمال الفنية ذات الأبعاد الثلاثة الحالية على حركة أساسية منبعثة من طبيعة حركة الحروف التي تشكل هذه الأعمال ، وهي ميزة قديمة يمتاز بها الفن العربي الإسلامي (الأرابسك) . وهذه الكلمة غالباً ما رددها ماتيس (أنها هروب من الكتلة والحجم نحو الحركة والفعل)[3] .

وبدونها تبقى الأشكال عديمة التعبير ، ولا تثير انفعالاتنا وأحاسيسنا .

إضافة إلى حركة أخرى وهمية ، هي حركة قراءة النص ، سواء كانت من اليمين إلى اليسار ، أو من الأعلى إلى الأسفل ، هذه الحركة تمكننا من الحصول على تحفيز بصري يبتدىء ببداية النص وينتهي بنهايته ، فهي حركة بصرية فعلية تستغرق زمناً محدداً .

(فالشكل 74) محكوم بحركة شديدة تخرج من مدار مركزي وهمي باتجاه الأعلى ، ويتجسد بشكل واضح على امتداد السطوح المنحنية المتوالية ، إذ تتشكل بالشكل الأسطواني وبالخطوط الغائرة المتموجة التي تشكل تضاداً مع السطوح البارزة . وتولد الحركة المعمارية مؤشرات توحي بالقوة المتدفقة والرشاقة والحيوية . (والشكل 75) يمكن الحصول على التحفيز البصري فيه على امتداد الأشكال المطولة وبمسار خطوطها المستقيمة والنحنية ، موجهة بالقوة والصلابة ، بامتداد سطوحها المتوالية والغير مستوية ، ويتزايد الإحساس بحركتها كونها سطوحاً مائلة متعددة الاتجاهات .

وفي (الشكل 76) تتوزع الحركة الأساسية بين الاتجاهين العمودي ، والأفقي ، العمودي بتكرار الخطوط المستقيمة وقوة الكتلة المتكونة ، والأفقي

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص297 .

2 مايرز ، المصدر نفسه ، ص121 .

3 ريد ، المصدر السابق ، ص27 .

بالكتلة ذات الحركة الطويلة الثابتة والمستقرة ، بتزايد الإحساس بالحركة العمودية لاحتواء التكوين على رؤوس مدببة توحي بقوة الاتجاه إلى الأعلى .

فالكتل هنا محكومة بحركة تخرج من مدارين مركزيين وهميين ، أفقي وعمودي .

وفي (الشكل 77) تظهر الحركة بأشكال ومحاور متعددة ، أولها الحركة القوية التي تحدثها السطوح المتكسرة والمتعرجة ، المتضاد مع السطح المستوي الأملس .

كما تظهر على امتداد السطح المنحني ، الذي يحتضن الكرة ، التي توحي بأنها مجال حركي مستمر ، توقفت في نقطة الاستقرار .

وكذلك في المحور الأفقي الذي يمثل الكتابة بحركاتها الصاعدة والنازلة ممتدة على طول العمل .

ورغم تعدد أشكال الحركة ، فإن المحور الأفقي للشكل المستطيل العام من جهته السفلى يوحي باستقراره وسكينته .

و(الشكل 78) تبرز الحركة القوية فيه بصورة مفاجئة في منتصف العمل ، فتجزؤها إلى كتلتين ، وأوضحت هذه الحركة السطوح المتكسرة ـ الصاعدة النازلة ـ وغير المنتظمة (غير المستقرة) وكل هذا متضاد مع استقامة الكتابة وانتظامها وبالتالي مع انتظام الحافات الخارجية للعمل واستقرارها وتعجيلها الثابت المتزن ـ أدى إلى خلق توازن بين الحركة والسكون .

فالتحفيز البصري يتوزع على امتداد محور الشكل والحروف الطولية على امتداد السطوح المتكسرة والملساء بصورة متتالية ، لكون الكتلة تقترن بحركة واقعية .

وفي (الشكل 79) تسود الحركة المتموجة والمتدفقة إلى الأعلى موحية بالرشاقة .

فالتحفيز البصري موجود في امتداد محاور الكتل العمودية ذات السطوح المتموجة في توالي هذه السطوح مع بعضها أيضاً . كما يمكن تحسس الحركة من خلال مناطق التضاد البارزة المحدبة والغائرة المحززة على شكل خطوط منحنية .

وخصوصية الحركة في هذا الشكل إنها تضم كل كتلة وسطوحه وخطوطه أي أنه (كل متحرك) .

و(الشكل 80) تتعدد أشكال الحركة بتعدد اتجاه الخطوط والسطوح فهي تتواجد في تتابع وتبادل الحروف ، المتسلسلة ، ويضمها محور أفقي يحدد مستويات الأسطر ، إذ تستقر الحروف . كما يظهر محوراً عمودياً بعض الحروف باتجاه الأعلى وبشكل مدبب . كما تعبر الاتجاهات المائلة عن حركة إضافية للشكل .

أما (الشكل 81) فتتوزع الحركة في محور عمودي ذو علاقة بالحجوم العليا ـ لفظ الجلالة ـ المتجه للأعلى بقوة وصلابة واتزان ، تظهر من خلال استقامة الخطوط وانتظامها وتأكيدها للكتلة . ويتعامد المحور العمودي على المحور الأفقي لقاعدة العمل ذي الخطوط المائلة ويتميز بتزايد الأحاسيس الحركية فيها .

وتنوع الحركة في الشكل بين قوية ومتوازنة تعكس موضوع العمل من خلال تطابق الشكل مع مضمون النص .

أما (الشكل 85) فيبرز فيه حركة الأشكال المطولة في الأعلى لتأكيد تكرار السطوح ذات المستويات المختلفة ، ضمن محور طولي يوحي بقوتها وصلابتها ، مستقرة في الوقت نفسه على محور أفقي ينصف الكتلة باستقرار ، وتوازن ، وتكامل . ومما يؤكد المحور الطولي وتوازنه مع المحور العمودي ، هو وضع المكعب بشكل رأسي . وتزداد الأحاسيس الحركية في الخطوط المائلة والمنحنية والمتكررة في أسفل العمل لتوحي بالحيوية والاندفاع للأمام ، برغم استقرار المحور الأفقي فيها والذي يمثل قاعدة العمل الطولية .

المبحث الثالث

وسائل التحقيق وأساليب الصياغة

اتضح في ما سبق ، أن النحت عبارة عن تنظيم منسق للكتل التي تضم العديد من العناصر التشكيلية ، من خط ، وسطح ، وملمس ، ولون ، يحاول الفنان وفق أسس التنظيم أن يعيد صياغتها في تكوين موحد .

والمادة المستخدمة أهم وسيلة لتحقيق العمل النحتي ، في النواحي الإنشائية والجمالية والوظيفية والتعبيرية ، ولا يكفي تناول المادة كخامة في تحقيق العمل الفني ، وإنما يتطلب معالجتها ، إذ إن جميع المواد مثل الحجر ، والخشب ، والمعادن . . . الخ ، ولا بد أن تمر بعمليات متعددة قبل أن تتخذ صيغتها النهائية في التعبير عن الموضوع .

ولم تكن المادة السبب المباشر في منح العمل قيمته الجمالية ، وإنما من خلال نوعيتها المستخدمة ، والطريقة التي يتم التعامل بها .

لكل مادة من المواد ، إمكانيات عديدة ، أهمها أنها تؤدي تأثيراً في خلق تكوين موحد ، من خلال خصائصها الإنشائية ، كما تهيىء وحدة نسيجية في السطح واللون ، وتثير متعة اللمس كما في المرمر المصقول ، والخشب ، والمعادن[1] .

إن جميع هذه المواد وطريقة تشكيلها ، ومن خلال عمل الفنان تحرك فينا الإحساس بالمهارة اليدوية والاستجابة البصرية ، وصولاً إلى عملية الخلق والإبداع[2] .

ولاختيار المادة المناسبة في تحقيق العمل النحتي ، ضرورة تقتضيها طبيعة المادة التكوينية والإنشائية ، فمادة الجبس التي نفذت بها الأعمال الفنية ، تناسب العناصر المجسمة في إبراز كل تفاصيلها الدقيقة المطلوبة .

---

1 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص190 .

2 مايرز ، المصدر نفسه ، ص120 .

ولسهولة التعامل معها في اكسابها الشكل المطلوب وسرعة تصلبها ، وتكوينها ككتل إنشائية ذات ابعاد ثلاثة .

ومادة الجبس شائعة الاستعمال في عملية النحت ، سواء باستخدامها المباشر أو كقوالب ، ذات خواص ملائمة للنحت بصورة عامة . واعتمادها في تنفيذ الأعمال الفنية لم يكن إلا لاعدادها كنماذج مصغرة يقصد منها أعمال نصبية كبيرة ، تنفذ بمواد مختلفة .

فهي بهذا الحجم المتوسط نسبياً ، ملائمة لتجسيم العناصر التي يتكون منها العمل الفني ، ولا تتلائم هذه المادة مع كبر حجم الأعمال لضعف مقاومتها .

كما إن خصائصها مناسبة من الناحية الوظيفية التي يؤديها الخط العربي ـ لغوياً وجمالياً ـ فطبيعتها التكوينية السهلة ، تبرز الحروف ودلالتها بشكل واضح يساعد سقوط الضوء عليها زيادة وضوحها .

إن العناصر التي يتكون منها العمل النحتي ، من خطوط ، وسطوح ، وحجوم ، وكتل ، لم تقتصر المادة الحالية فيما لإبراز تجميعها على أساس علاقاتها بوحدة الشكل ، ولتخدم وظيفة ظاهرية . وإنما جعلت من هذه العناصر جزءاً من الكيان الإنشائي في التكوين المجسم (الأشكال 74 ، 75 ، 76) .

كما تساعد طبيعة المادة وإمكانية تكيفها ، في الحصول على ملمس متعدد الأشكال ، لأنه من الخصائص الكامنة في الخامة والتي تميزها عن المواد الأخرى ، فلكل مادة ملمس ، بل إن الخامة الواحدة يتغير ملمسها عند اختلاف معالجتها ، وهو ما يؤدي إلى اختلاف الأحاسيس التي تثيرها[1] فعند مقارنة الشكلين (77 ، 78) بالشكلين (74 و 79) يبرز اختلاف التعبير في كل منهم .

وتمتاز المادة بخصائص ميكانيكية ملائمة ، تبرز قوى الاجهاد فيها ، من قابليتها على الضبط والكبس ، ضمن الحجم المنفذة وفقها ، حيث تتحمل الخامة ثقلها بتوازن واستقرار وبطريقة انشائية صحيحة ، (الأشكال 80 و 82) .

إن الشد ، أو الوتر الذي تمتاز به المادة ، يظهر قوة الكتل وصلاحيتها ، حتى

---

1 رياض ، المصدر نفسه ، ص321 .

لتبدو أنه يمكن الاستعاضة عنها بمواد صلبة كالحجر أو المرمر أو الخزف أي إنها مهيأة أصلاً للتنفيذ بهذه المواد كأعمال نصبية كبيرة .

أما أسلوب صياغة المادة ، فإن النحات في الأساس يعمل وفق أسلوبين منفصلين : فهو إما يقوم بعمله على أساس قطع أو حفر الأجزاء الفائضة عن القطعة ليبقى على العمل النحتي المطلوب ، نتيجة لعملية الاختزال هذه ، كما في الحجر أو الخشب وتدعى هذه الطريقة بالنحت الطرحي . أو يعمل على أساس تجميع الأجزاء الصغيرة ، كقطع من الطين أو الخشب بواسطة لصقها ببعضها لينتج نموذجه الفني وتدعى هذه الطريقة (النحت التجميعي)[1] . وفي ذلك يقول مايكل انجلو ، بأن هناك نوعين من النحت :

(نوع أصيل ونوع زائف ـ إنني أعني بالنحت ذلك النوع من الفن الذي يتم تنفيذه عن طريق تقطع أوصال الكتلة الواحدة ، أما النوع الذي يتم تنفيذه عن طريق البناء فيعرف باسم «التسوية»)[2] .

وتنتمي الأعمال الفنية إلى الأسلوب الأول ـ النحت الطرحي ـ والذي يعتمد اختزال قطعة الجبس بصورة تدريجية إلى الأشكال النهائية ، وساعدت طبيعة المادة ـ سهلة الحفر ـ إلى عدم الحاجة إلى جهود عضلية كما هي الحال في الحجر ، أو المرمر ، أو الخشب كما ساعد ذلك على الإبقاء على أدوات النحت وعدم تأثيرها .

ولم تكتمل صورة العمل النهائية منذ بداية صياغته ، وإنما تخلله تفاعل مستمر بين الفكرة والمادة اثناء عملية النحت ، من خلال معالجة الخطوط والسطوح والملمس والكتل والحجوم ، للوصول إلى تحقيق الفكرة الأساسية ، والتعبير في العمل الفني .

وكانت المادة متجاوبة إلى درجة كبيرة ، مع طريقة معالجتها في تكيفها بأشكال وحالات متعددة[3] . مع الفكرة الأساسية .

---

1 نوبلر ، المصدر نفسه ، ص177 .

2 ريد ، المصدر نفسه ، ص259 .

3 وفي ذلك يقول الأستاذ جبرا : (مزيج مدهش في الرهافة والقوة ، من الحركة والسكون ، من الهدوء العميق وضجيج التكسر والانفجار ، وتبقى الحروف في كل كلمة على قوة ايماءاتها بأشكال تتوالد ولا تنتهي) .

أي أن أسلوب الصياغة منح العمل الفني نتائج متعددة لها القابلية على التعبير عن الموضوع المطلوب ، ويبرز في هذا الجانب السعي إلى إيجاد الإحساس بالحركة وامتلاء المنحوتة بهيئات تمتلك روحية التشخيص في النحت وبقصدية مسبقة دون الركون إلى مفهوم السلفي لاستخدامات الخط العربي تشكيلياً ، والتعامل في بنائية الكتل نحتياً وفق رؤية جمالية نصبية بقصدية ودراية مسبقة .

وبسبب من طبيعة الخط العربي والسعي إلى جعل الحروف تؤدي دورها على صعيد اللغة إضافة إلى المستوى الجمالي المتحقق ، كانت الأشكال تبدو غالباً ذات سطح يتوجه نحو المشاهد ، وجانبين على قدر من الأهمية . ورغم كونها تبدو جزءاً من جدار ، إلا أن العديد من الكتل تنزع للخروج عنه ، لتشكل كتل ذات ثلاثة أبعاد ، من أجل خلق مسافة بين الأعمال كمنحوتات وبين مصدرها ـ الخط العربي ـ بواسطة السعي إلى تأكيد الكتلة بأحداث خروقات وثلم وتشققات .

وهذا يعني أن الأعمال الفنية ، تنتمي إلى موقع بين النحت المدور والنحت البارز ، ويخرجها ذلك عن المفاهيم الشائعة بالمفهوم الأوربي والذوق السائد في النحت ويختزل الأشكال والتشخيص .

إن العمليـة الفنيـة هنا تدمج التقنية بالمعنى ، لأنهما يتداخلان ولا يمكن فصلهما . فالمحاولة ظاهرة لتؤكد الكشف بواسطة النحت عن أهمية العمارة ، والكشف بالعمارة عن أهمية الخط ، من خلال علاقات متماسكة هندسياً وفنياً .

إن عملية الدمج بين الخط والنحت والعمارة ، تأتي من أجل الخروج من أزمة التقنية التقليدية في تنفيذ الأعمال الفنية ـ فالنماذج مصممة لتنفيذها كنصب تذكارية من أجل الخروج إلى الفضاء الكبير ببعد رمزي وبما يجعل من الفن لغة يومية قائمة على الأساس الروحي ومنفذة بخبرة وحساسية تناسب توجيهات الموضوع أصلاً ، وتلخص رؤية إيمانية من خلال تداخل العلاقات وبلورتها ، وصولاً إلى قيم جمالية تحتمل معنى المعتقد ، وهو ما يماثل الحكمة ، والشكل بحد ذاته يصنع معناه ، إن هذه القصدية في تنظيم عناصر العمل الفني ، والتعامل مع المادة وصياغتها ، لا تترك للمصادفة أي أثر في العمل الفني بل تؤكد أن كل العلاقات محسوبة على أساس قيمتها الجمالية والوظيفية .

ومن خلال مقارنة الأعمال الفنية النحتية ، بالخطوط العربية التي تم نحتها (نقشها) على الحجر والآجر والجبس والخشب والمعادن ، بأبعاد ثلاثة . نجد ، إن هدف العملية في الخطوط العربية ، هي إيجاد العمق في أرضية اللوحة وبروز حروفها ، مع المحافظة على وجه الحرف المستوي ، ليؤدي وظيفته اللغوية وبما يضمن دوامها فترة طويلة .

وتتحدد مواصفات هذا النحت البارز بطبيعة قواعد الخط العربي المكتوبة ولا يظهر فيها معالجة للكتل والحجوم ، او السطوح ، أو الملمس ، أو اللون ، إلا نادراً .

وتعد هذه الكتابات جزءاً لا يتجزأ من العمارة ، وتشغل إلى جانب الزخرف المتنوعة مساحة مهمة من واجهات المباني (الشكل 71) والمداخل والمحارب ومختلف جوانب العمارة .

ولم يكن لطبيعة الخامة تأثير كبير على تنفيذ الكتابات الخطية وبمقارنة الخطوط المنفذة بمواد مختلفة نجد أن (الشكل 71) الذي نفذ بالاجر المنحوت و(الشكل 72) الذي نفذ بمادة الجبس ، و(الشكل 73) الذي نفذ بالحجر قد أعطت جميع هذه المواد النتيجة النهائية نفسها في تنفيذ الخطوط المطلوبة ووضوح نصوصها . فمعالجة الكتل والحجوم فيها هي نفس المعالجة التي تقتضيها اللوحة الخطية ذات البعدين ولا يظهر للكتل تأثير في طريقة تصميم اللوحة الخطية .

أما السطوح فلا يكاد يظهر منها سوى سطحين مستويين ، الأول بارز مستو ويمثل وجه الحروف ، والثاني سطح مستو يمثل جانب الكتابة الغائرة ، وكلا السطحين له ملمس واحد غالباً .

وعنصر الخط المجرد الذي يكون اللوحة الخطية يقتصر على طبيعة الخط العربي المستخدم بأشكاله المتنوعة ، وليس على أساس كونه جزءاً من معالجة الكتلة ، ولا يبرز إلا عند التقاء السطوح البارزة بالسطوح الغائرة .

أما اللون فيقتصر على الظلال المتكونة في المناطق الغائرة (المحفورة) نتيجة سقوط الضوء على السطوح التي تمثل وجه الحروف .

أما الأعمال الفنية النحتية للباحث ، فهي تسعى للتعبير عن فكرة محددة لها

علاقة بالمعتقد بطريقة تعبيرية ، وثيقة الصلة بكيان المدينة العربية الإسلامية ، ولإيجاد وحدة بين خصائص فنون (الخط العربي والعمارة والنحت) بطريقة تجريدية بمعالجة الخط الكوفي القديم واختزال الاشكال إلى سطوح أو كتل دائرية ، أو مستطيلة ، أو مكعبة بعيداً عن التشخيص مؤكدة في الوقت نفسه الجانب البصري للعمل الفني وعلاقته بالعملية التصميمية في البحث عن صيغ متقدمة للشكل .

فالكتلة تم معالجتها من قبل الباحث وفق ملاءمتها للموضوع . فبينما تظهر قوية وصلبة وحادة في (الأشكال 75 ، 76 ، 82) ، تكون انسيابية وذات حركة تموجية في (الشكلين 74 ، 79) ويتغير تعبيرها في (الشكلين 77 ، 78) من خلال تشققها وتصدعها ، كما تحولت بعض الكتل إلى حروف مستقلة تؤكد أهميتها الوظيفية والجمالية كما في (الأشكال 75 ، 76 ، 77 ، 79) . وهذا لا يمكن ملاحظته في الخطوط العربية المنقوشة في (الأشكال 71 ، 72 ، 73) .

والفراغات والحجوم في الاعمال الفنية لها وظيفة مهمة ، ليست كفواصل بين كتل الحروف ، فهي تعمل على تشكيل علاقات جمالية بين أجزاء العمل الفني مبرزة أهمية بعض الكتل عن البعض الآخر (الشكل 75) كما تتداخل مع الكتل الأساسية ، ويشكل علامة بين التعبير الجمالي واللغوي (الشكل 77) ولا نجد ذلك في الخطوط العربية المنقوشة .

كما تتخلل العديد من الحروف فراغات مختلفة يؤكد أهمية الكتابة والعلاقة المشتركة ، لإبراز وظيفة الكتلة اللغوية (الأشكال 76 ، 77 ، 80 ، 82) فالتأكيد هنا مشترك بين الجانبين الجمالي والوظيفي .

أما السطوح فيبرز تنوعها من أجل اضفاء المزيد من التعبير ، فتكون محدبة في (الشكل 74) لتكون حجماً واضحاً للشكل والكتلة ، وتظهر رهافة وإيحاء بالحيوية .

كما تبرز السطوح المائلة ذات الطابع الهندسي لتشير حركة متنوعة في كتلة العمل (الشكل 75) أو تحتوي على سطوح مختلفة (الشكل 76) فنجد فيها المستوية ، والمائلة ، والمحدبة ، وذات المستويات المختلفة ، أو تكون سطوحاً

متموجة ذات امتداد طولي (الشكل 79) .

وساعد هذا التنوع في السطوح واختلاف ملمسها إلى زيادة تأثير الضوء الساقط عليها ، موضحاً حركتها المستمرة ضمن ايقاعية الشكل بينما لا نجد هذه المعالجة والتنوع في سطوح الخطوط العربية المنقوشة . التي سبق ذكرها ، ويؤدي الخط المجرد قيمة تجريدية في تكوين الكتل والحجوم والسطوح ، ولا يقتصر على قيمته الفنية المكتسبة من الحرف العربي ، فنجد أشكال متنوعة بين الصلابة الانسيابية . ولكل منها إيقاع وتعبير خاص . كما تؤدي خطوطاً حكمية عديدة ، أهمية في تكوين الشكل ، وتضفي قيمة تشكيلية وحركية للكتلة .

وتم التأكيد على الملمس لإظهار التباين بين أجزاء العمل الفني . وقيمة المادة المستخدمة وإمكانية صياغتها بما يخدم فكرة الموضوع فهي ناعمة وصقياة في (الشكلين 74 ، 75) وناعمة وخشنة (الشكل 77) وصقيلة في (الشكل 78) .

أما اللون ، نتيجة لتنوع السطوح وملمسها فقد تكونت مناطق ظلية متعددة أكسبت الأعمال الفنية طاقات تعبيرية متنوعة ، رغم اعتمادها على لون المادة فقط .

وتم اعتماد أسس التصميم في تنظيم عناصر العمل الفني المذكورة . فبدت وحدة العمل الفني وتنوعه من خلال جمع الوحدات البصرية ، بتقاربها وتلامسها ، وتراكبها ، وتداخلها . كما اعتبر النص اللغوي عامل وحدة في الشكل .

فالوحدة في (الشكل 74) بتكرار الخطوط المنحنية المتشابهة واتجاهها الرأسي والتنوع باختلاف أطوالها وايقاعاتها واتجاهاتها ، وفي (الشكل 75) أظهر تكرار الكتل والسطوح والخطوط باتجاه عمودي وحدة في الشكل . كما يظهر انتظام الشكل الهندسي وتكرار الخطوط المنحنية وحدة في (الشكل 77) وتنوعاً في الخطوط ، مستقيمة ، ومنحنية ، ومنكسرة ، كما تنوعت السطوح ، ملساء ، وخشنة ، ومتكسرة وفي الكتل والحجوم .

أما التوازن فتم تحقيقه عن طريق علاقة الكتلة بالجاذبية ، لكون الأعمال ترتكز على قاعدة يتوجب أن تكون متعادلة من الناحية الطبيعية مع الحمل الواقع عليها ولتعطي إحساساً بالاستقرار .

كما تم تحقيقه بتوزيع اجتذاب النظر بين الكتلة والحجم والسطح والخط والملمس واعتمد في تحقيق التوازن تناظر شكلي غير تام لكي لا يثير الملل والرتابة (الأشكال 74 ، 75 ، 78 ، 79) . ويظهر توازناً عن طريق تنظيم الاجزاء بشكل يؤدي إلى نوع من التوازن الحركي في (الشكلين 77 و78) .

إن عملية تجسيم الفكرة إلى شكل مادي ونقلها إلى فراغات عديدة ، أعطتنا الإحساس بالحركة والتوازن ، واعتمدت هذه الحركة على طبيعة السطوح والكتل فـ (الشكل 74) يرتبط بحركة تخرج من محور عمودي وهمي باتجاه الأعلى . ويمكننا (الشكل 75) من الحصول على تحفيز بصري على امتداد محاور الاشكال الطولية ، موحية بالقوة والصلابة . وتتوزع الحركة في (الشكل 76) بين اتجاهين عمودي وأفقي .

أما أسلوب الصياغة ، فقد أدت المادة وظيفتها وساعدت طبيعتها التكوينية السهلة في صياغة أشكال الحروف ودلالاتها ، ليس على أساس علاقتها بوحدة الشكل ، وإنما لجعلها جزءاً من الكتلة الإنشائية في التكوين المجسم ، وساعدت المادة وخصائصها الإنشائية وطريقة معالجتها من إثارة احاسيس مختلفة تجاهها ، ويتضح ذلك بمقارنة (الشكلين 77 ، 78) (بالشكلين 74 ، 79) من جانب ومقارنة هذه الأشكال بطريقة تنفيذ الخطوط العربية وحفرها في (الأشكال 71 ، 72 ، 73) . ورغم تشابه أسلوب العمل في قطع وحفر الأجزاء الفائضة ، إلا أن النتيجة النهائية لعملية الاختزال هذه مختلفة بين الأعمال الفنية وحفر الكتابات الخطية .

ويبرز ذلك في السعي إلى إيجاد الإحساس بالحركة ، وامتلاء المنحوتة بهيئات تمتلك روحية التشخيص في النحت والتعامل في بنائية الكتل نحتياً وفق رؤية جمالية نصبية . ورغم أن بعض الأعمال وبسبب من دورها اللغوي فضلاً عن المستوى الجمالي تبدو ذات سطح يتوجه إلى المشاهد ، وجانبين على قدر من الأهمية فإن الوجه الآخر يظهر بكتابة معكوسة أو كعمل فني تجريدي ذي أبعاد ثلاثة .

الفصل السادس
(الإستنتاجات والتوصيات)

الاستنتاجات

إن نتائج دراسة التكوين الفني للخط العربي وتحليله وفق أسس التصميم أوصلتني إلى الاستنتاجات الآتية :

1 ـ تؤدي العلاقات الهندسية أهمية كبيرة في بناء التكوين الفني والإنشائي للخط العربي بأنواعه ، إضافة إلى الجهود التي قام بها ابن مقلة في النواحي الآتية :

أ : إن لكل من الخطوط العربية زاوية هندسية يبدأ القلم بها عند استقراره على سطر الكتابة ، وتنحصر هذه الزوايا بين °70–°80 ، وتحدد هذه الزوايا في كل خط ، عرض الحروف العمودي والأفقية والمائلة ، كما تؤثر في اتصال الحروف ببعضها ، وبناء أشكالها فوق سطر الكتابة . وأن تغير هذه الزوايا يعني إلغاء النظام الإنشائي ، واختلاف الهيئة الكلية للخط العربي .

ب : إن الحروف والمقاطع والكلمات في كل خط من الخطوط لها ترديد أفقي على خط مستقيم ـ سطر الكتابة ـ يميل بدرجات في كل منها ، وتنحصر هذه الزوايا بين (صفر° ـ °60) .

ج : يتعامد الترديد العمودي في كل من الخطوط العربية على الترديد الأفقي أي أن الحروف الرأسية تتخذ زواية قيمتها 90 درجة على الحروف الأفقية وتميل بميلها محافظة على هذه الزاوية ويستثنى من هذه القاعدة خط التعليق (الفارسي) .

د : وبسبب من العلاقة في (ج) فإن الخطوط العربية تميل غالباً إلى جهة اليسار ، أي متجهة مع حركة الكتابة والنص باتجاه الأمام ، عدا خط التعليق .

هـ : إن خط التعليق وتسميته ، ناتج عن استخدامه في حواشي الصحيفة لغرض التعليق على الموضوع أثناء قراءته ، فتأتي الكتابة سريعة ولا يستقر القلم بعرضه الكامل على الورقة ، فتبدو بعض الحروف دقيقة والأخرى عريضة .

وتتخذ الحروف الرأسية وضعاً عمودياً موازياً لحافة الصفحة ، بينما يكون اتجاه الحروف الأفقية مائلاً بميلان الكتابة ، فتكون الزاوية المتكونة بينهما

منفرجة وقيمتها °100 ، ومما يؤيد ذلك هو توارث الخطاطين كتابة خط التعليق للعديد من النصوص بنفس الطريقة المائلة في هوامش المخطوطات ، استثناء من طريقة كتابة الخطوط العربية .

2 ـ لسطر الكتابة أهمية بالغة في انتظام الخطوط العربية في النواحي الآتية :

أ : يزداد استقرار شكل الخط العربي ، كلما اقتربت حروفه من سطر الكتابة ، وكلما كانت أجزاء حروفه وثيقة الصلة بالسطر ، وتضعف هذه العلاقة كلما ابتعدت الحروف عن السطر .

فبينما يستقر خطي الرقعة والنسخ على السطر ويتقيدان به ، يبتعد الخط الديواني ، والتعليق ، والثلث بنسب مختلفة عنه .

ويحدد ذلك أهميتين للخطوط إحداهما تغلب الناحية الوظيفية على الرقعة والنسخ والثانية تغلب الناحية الجمالية على الثلث والديواني والتعليق .

ب : يؤدي دوراً أساسياً في تسلسل الكلمات من اليمين إلى اليسار كمرشد بصري يقود العين ، ويؤكد العلاقة بين الحروف في اتصالها وانفصالها واستقرارها ، حتى في حالة تراكبها ، فإنه يعد من أول مبادىء التراكب في الخط العربي .

ج : تؤدي خطوطاً وهمية عديدة ، أهمية في بناء التكوين وربط العناصر مع بعضها ، شأن العديد من الفنون التشكيلية ، مما يزيد من أحكام التكوين ورصانته .

د : يحدد موقع كل حرف من الحروف في جميع أشكال الخط العربي ، ويقسمها إلى ثلاثة أقسام ، الأولى تقع فوق السطر ، والثانية مع مستوى السطر ، والثالثة تحت السطر ، وتختلف نسبة هذه المواقع بين خط وآخر .

هـ : إن المساحة التي تقع فوق سطر الكتابة ـ التي تشغلها الحروف ذات علاقة تناسبية بالمساحة التي تقع تحت سطر الكتابة في جميع الخطوط ، وتبلغ هذه النسبة $1\sqrt{2}$ ، أي 1 : 1,414 وإن هذه النسبة ثابتة في الخطوط ذات الأصل العربي مثل الكوفي المصحفي والنسخ والثلث ، ولم يتضح ثباتها في الخطوط ، التعليق والديواني والرقعة ذات الأصل الأعجمي . والنسبة المذكورة هي النسبة الهندسية نفسها المستخدمة في تحديد الأبعاد في العمارة العربية الإسلامية ، التي تعتمد الشكل المربع ذو التوازن المثالي من خلال

النسبة بين طول ضلعه وطول وتره . وانعكست هذه النسبة على التكوين الفني للعديد من اللوحات الخطية ، في تحديد نسبة أبعادها ، إذ سعى خطاطو هذه اللوحات في بنائها الفني ، إلى التأكيد على أن تكون اللوحة أساساً ذات قاعدة مستقرة ، وتقسيم للمساحة وتوزيع للعناصر ، وأحداث مداخل وفتحات ، ووجود هيكل علوي ، ومحاور أساسية وثانوية ، ونقاط ارتكاز وتعامد ، وعلاقات تناسبية وكل هذه المفاهيم أساسية في فن العمارة .

3 ـ إن تحليل التكوين الفني في الخطوط العربية ، يؤكد وجود أسس التصميم في بناء هذا التكوين ، ووجود علاقات رابطة بين عناصره ، كالخط ، والشكل ، والمساحة ، والاتجاه ، واللون التي تنظم وفق أسس التصميم ، وتختلف أهميتها من واحد لآخر ، مما يؤدي إلى تعدد أشكالها ووظائفها وقيمها الجمالية ، كالآتي :

أ : إن شكل الخط كعنصر مجرد يمتلك خصوصية في كل خط من الخطوط العربية وذو قيمة تحدد الجانبين الجمالي والوظيفي كما يؤدي دوراً في المعالجة الفنية في التكوين .

ويتخذ حالات متعددة ، فتتطابق أشكاله وتتشابه ، وتتنافر ، وتتوافق ، وتتعارض ، وتتدرج ، بنسب مختلفة بين الخطوط .

فبينما يكون الخط المجرد متنوعاً وأكثر حرية في خط الثلث مما يهيئه لمعالجة التكوين بطرق مختلفة ، يكون محدداً ومقيداً وأكثر استقامة وأقصر طولاً في خط الرقعة ، وين هذين الخطين تنحصر خصائص الخطوط الأخرى .

ب : إن الشكل المتكون للخطوط العربية ـ كنتيجة لما ورد في أ ـ شكل متغير ومختلف المساحة ، ويمنح هذا التنوع استخدامها في مجالات شتى .

ج : إن الوحدة والتنوع عاملان أساسيان في بنية الشكل لكل خط ، سواء في وحدة الخطوط المجردة أو وحدة الشكل العام لها ، أو وحدة حركة الخطوط باتجاه معين .

وتتكون هذه الوحدة نتيجة لهيمنة أحد العناصر المكونة للشكل ، مثل هيمنة زاوية معينة أو اتجاه الخطوط أو نوعها ـ مستقيمة منحنية ـ مائلة .

كما تكون نتيجة تكرار بعض الحروف التي تملك الخاصية نفسها ، في الشكل ، والاتجاه ، والمساحة .

د : إن أشكال الحروف الأبجدية تعتمد في بنائها الفني على عدد محدود من الحروف ، وتشتق من أشكالها ، فالخواص الشكلية مشتركة بين الحروف مما يؤكد توافقها ووحدتها وأحياناً تطابقها .

هـ : تتحقق الوحدة عن طريق التوازن من خلال توزيع الحروف المنتظم والمنطقي والسهل في اللوحة الخطية وملء الفراغات بصورة صحية ومتسلسلة في النواحي الآتية :

- التوزيع العام للحروف الأفقية والملفوفة والممدودة .
- إيجاد توازن شكلي مترابط بواسطة تماثل نفس الحروف .
- إيجاد توازن محوري ـ أفقي ، أو عمودي .
- إيجاد توازن لا شكلي ، باستقرار وترابط نهاية العراقات .

4 ـ إيجاد توازن مركزي وارتباط كل أجزاء اللوحة بمركزها :

إن الصفة الغالبة على أشكال الخطوط العربية ، هي الصفة الهندسية إذ تتكون الحروف من الأشكال الهندسية ، أو من أحد أجزائها مثل المربع والدائرة والمستطيل والثلث ، أو من التقاء الخطوط ، أو تقاطعها ، أو توازنها .

5 ـ إن بناء اللوحات الخطية يتشابه إلى حد كبير مع بناء الزخرفة الإسلامية ، في طريقة إنشائها ، وفي عناصرها ، ووفق المعالجة الفنية نفسها كالتناظر ، والايقاع ، والتكرار ، ومعالجة الفراغ ، والتوزيع ، ووحدة الشكل ، والتوازن . سواء كانت الزخرفة نباتية أو هندسية ، أو كانت الخطوط يابسة أو لينة ، فهي تسعى إلى تحقيق النواحي الآتية :

أ : تكرار أحد عناصرها ، كالخط المجرد بصفاته المستقيمة ، أو المنحنية وبصورة متشابهة لاكسابها خصوصية معينة .

ب : تكرار أحد الحروف لاشتراكه فنياً ولغوياً في بعض الكلمات لخلق إيقاع يميز التكوين في اللوحة .

ج : تكرار العبارة المخطوطة بصورة مقلوبة ، لضمان توازنها من خلال لتناظر التام .

د : كتابة أحد الحروف أو الكلمات بحجم مغاير لبقية حروف اللوحة للتأكيد عليه ، وإبراز هيمنته على بقية المكونات .

هـ : إيجاد فراغ داخل اللوحة أحياناً لتأكيد مفردة معينة ـ لفظ الجلالة ـ لإشارة الانتباه ، وخلق إيقاع متضاد وكبير .

6 ـ إن الشكل وعلامات التزيين تتخذ أماكنها بين الحروف التي تشغل مساحة كبيرة ، مثل حروف خط الثلث لملء الفراغات الناتجة عن مساحاتها الكبيرة ، وتستخدم بشكل معتدل مع الحروف متوسطة المساحة ، مثل خط النسخ ، ولا تستعمل مع الحروف الصغيرة ، مثل الرقعة والتعليق .

7 ـ إن اللون لا يستخدم بطريقة زخرفية تزيينية ، وإنما كأحد أهم الادوات في عناصر اللوحة ، لكونه يكسبها طاقات تعبيرية وجمالية عديدة . أي أنه يهبط إلى الاشارة الحسية المباشرة .

8 ـ إن هناك خصائص جمالية مشتركة بين الخط العربي والفنون التشكلية مثل النحت والعمارة .

9 ـ إن الخط العربي رغم اتصاله الوثيق بالتراث ، فانه يمكن أن يكون متحرراً نحو الحداثة .

10 ـ إنه بتكويناته في الأعمال النحتية ذات الأبعاد الثلاثة ، يمكن أن يؤكد حضوره شكلاً جمالياً ومعنى لغوياً .كعمل فني مستقل وليس عملاً تزيينياً ـ في العمارة خاصة ـ وهذا ما يكسبه طاقة حركية متجددة .

11 ـ إن كتابة اللوحة الخطية وفق معاييرها التقليدية على قدر ما يعني الحفاظ على الطابع التراثي الأصيل ، فإنه يعني أيضاً تكرار ما كتبه الخطاطون قبل بضع مئات السنين وأجادوا فيه ، حيث أن الزمن عامل حاسم في سنن التطور ، وخاصة في الفنون التي تتطلب الخلق والإبداع والتغيير المستمر ، لذا يتوجب البحث عن صيغ لمعالجة الشكل وبطرق متقدمة في التعبير .

12 ـ إن في الخط العربي آفاقاً جديدة ، يمكن استخدامها في التعبير الجمالي ، وإن اتقان قواعده هي ليست المرحلة النهائية فيه .

وهذه الآفاق تكمن في اعتماد الفكرة لإيصال المضمون عن طريق التعبير الجمالي ومعالجة لغة الشكل بواسطة تنظيم عناصره وفق أسس التصميم وليس على أساس زخرفي تزييني .

13 ـ إن الأعمال الفنية الخطية ذات الأبعاد الثلاثة يمكن أن تحتوي محصلتين أساسيتين في التعبير الفني ، الأولى التركيز على الجانب الإبداعي في اعادة صياغة الأشكال ، والثانية السيطرة على الصيغة الحرفية للخط العربي دون الاخلال بإحدى المحصلتين .

14 ـ إن الأعمال الفنية الخطية ذات الأبعاد الثلاثة تجمع بين نقيضين وبصورة متوافقة وغير متنافرة ، وهما الشكل المجرد أصلاً كحروف عربية ذات قيمة بصرية لا تحمل معنى التشخيص ، وكشكل مجسم له ثلاثة أبعاد ، ذي قيمة لمسية أي تجمع بين التجريد والتجسيم ، سعياً وراء حل التناقض بينهما[1] .

---

1 ولكون الأعمال الفنية المرفقة في الفصلين الرابع والخامس ، تعبر عن تجربة شخصية وللحد من ذاتية الباحث في التحليل والتقييم ، فقد تم عرض الأعمال على لجنة من الفنانين والأساتذة الأفاضل في الفنون التشكيلية الآتية أسماؤهم لغرض تقييمها من خلال استمارة خاصة أعدت لهذا الغرض :

1 ـ الدكتور عبد الرحمن محمود الكيلاني ـ نحات وأستاذ كلية الفنون الجميلة

2 ـ محمد غني حكمت ـ نحات واستاذ كلية الفنون الجميلة

3 ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ رسام ورئيس رابطة نقاد الفن في العراق

4 ـ نوري الراوي ـ رسام وناقد فني

5 ـ إسماعيل الشيخلي ـ رسام واستاذ محاضر كلية الفنون الجميلة

6 ـ وليد شيت ـ رسام وأستاذ كلية الفنون الجميلة

7 ـ د . محمد العريبي ـ خزاف وأستاذ كلية الفنون الجميلة

8 ـ سعد شاكر ـ خزاف وأستاذ كلية الفنون الجميلة

9 ـ د . سلمان ابراهيم ـ خطاط وأستاذ محاضر كلية الفنون الجميلة

10 ـ عبد الرضا بهية داود ـ خطاط ومدرس كلية الفنون الجميلة

وكانت النتيجة تؤيد وبنسبة (100٪) إن الأعمال الفنية أبرزت البعد الجمالي للخط العربي مع المحافظة على شكله الفني ، في محاولة يمكن أن توصف بالإبداع ولها مقومات العمل الفني التشكيلي في أسسه وعناصره .

التوصيات

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث يوصي الباحث بما يأتي :

1 ـ ضرورة إعادة النظر في العديد من الدراسات التي تتناول الخط العربي ، وعدم الاقتصار على التاريخية منها ، وإنما التوسع في الدراسات الجمالية والعمل على إغناء البحث فيها من أجل الكشف عن أبرز سماتها ، وعلى أساس أن الخط العربي هو أحد النتاجات الفنية المهمة للحضارة العربية والإسلامية والمعبرة عن خصائصها وكيانها .

2 ـ إن اتقان قواعد الخط العربي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها ، تقتضيها عملية اتقان حرفته ، شأنها شأن العديد من حرفيات الفنون .

3 ـ إن اتقان الحرفة كجزء من العملية الفنية ، لا يكفي لإنتاج عمل فني ذو خصائص إبداعية . إذ أن العمل الفني يجب أن يستند على ركنين أساسيين هما ، اتقان الحرفة ، والقدرة الابداعية على الابتكار وبدون أحد الركنين لا يكون العمل فنياً .

4 ـ ضرورة إحاطة الخطاطين للعديد من الدراسات الجمالية ، والفنون التشكيلية ، إذ يغني ذلك تجربتهم في كتابة اللوحة الخطية الفنية ، كما أن مقومات الإبداع في الفنون التشكيلية هو مقومات ذات خصائص مشتركة ومتشابهة .

5 ـ إن اتقان قواعد الخط العربي ، يجب أن لا تكون هدفاً نهائياً للخطاط وإنما مرحلة تؤهله للانطلاق في تكوين أسلوبه الفني وبلورته .

6 ـ إن تعدد أشكال الخط العربي وقيمه الجمالية ، مصدر مهم لخلق أساليب فنية عديدة ومختلفة في إنتاج أعمال خطية فنية جديدة .

7 ـ تأكيد استخدام الخط العربي بأبعاده الثلاثة في العمارة ، ليس على أساس دوره التزييني ، وإنما من خلال معالجة الكتلة والفراغ .

8 ـ تأكيد استخدام الأعمال الفنية الخطية ذات الأبعاد الثلاثة كنصب فنية ، وفق أبعاد ونسب تتلائم والجانب التصميمي والمعماري ، في مرافق مختلفة الوظائف ، لتؤدي دورها التربوي والاجتماعي والديني والجمالي ، وانتمائها التاريخي والحضاري .

9 ـ ضرورة التعامل مع الخط العربي وفق أسس التصميم لتحقيق جانبين أساسيين الأول : وظيفي تطبيقي في حقول التصميم المختلفة والثاني جمالي في تكوين أعمال فنية تشكيلية .

المقترحات

تعد هذه الدراسة بداية مناسبة لدراسات أخرى عديدة في مجال الخط العربي والتصميم الطباعي ، وانطلاقاً مما تقدم يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

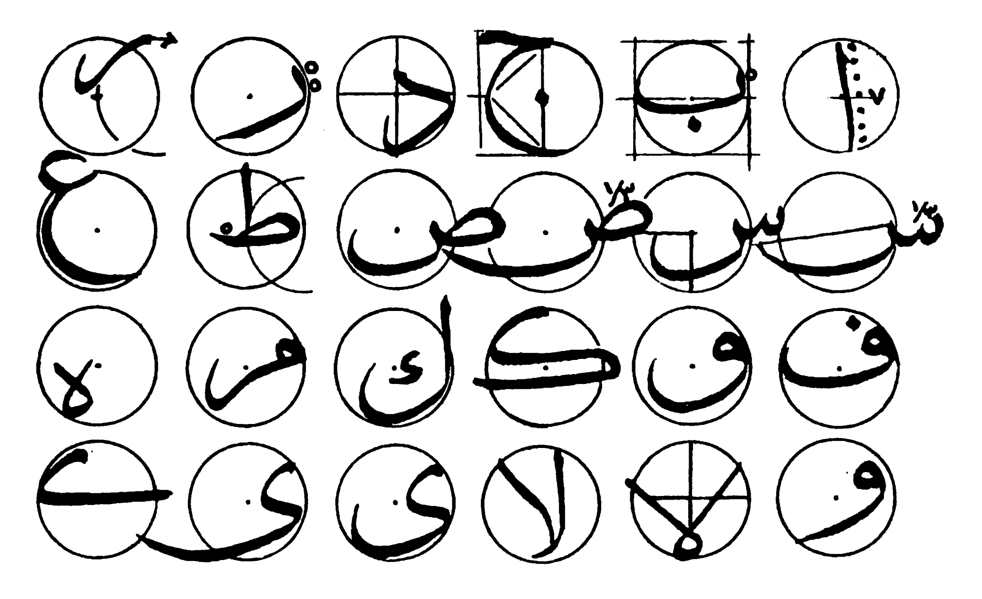
1 ـ الوظيفة الفنية للخط العربي في التصميم الطباعي .

2 ـ المعالجات الفنية والتقنية للحروف العربية الطباعية .

3 ـ الدلالات الوظيفية والجمالية والتصميمية للخط العربي في التصميم الطباعي .

4 ـ بناء برنامج لتحليل وتكوين اللوحات الخطية باستخدام الحاسبة الإلكترونية .

الأشكال



شكل 1 : انتساب جميع الحروف الى الدائرة حسب رأي بن مقلة .

شكل 2 : توالد الحروف واشتقاق بعضها من بعض . سيد ابراهيم .

أقسام الحروف وأسماؤها والألفاظ الخطية الاصطلاحية

شكل 3 و4 : المصطلحات المستخدمة في تسمية الحروف وأجزائها . سيد ابراهيم .

خط الثلث

خط النسخ

خط التعليق

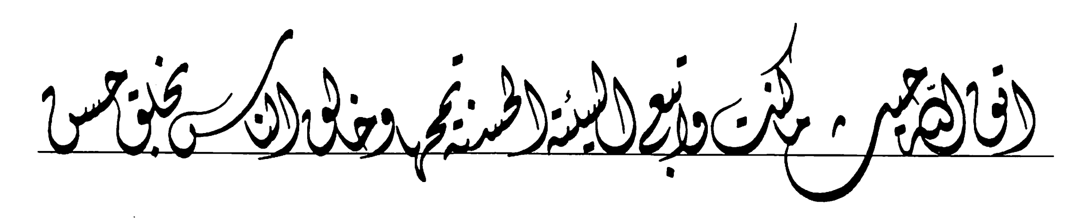
خط الديواني

خط الرقعة

الثلث والكوفي والمحقق

الكوفي المصحفي

شكل 5 : مقارنة بين أشكال النقاط في بعض الخطوط العربية . خط الباحث .



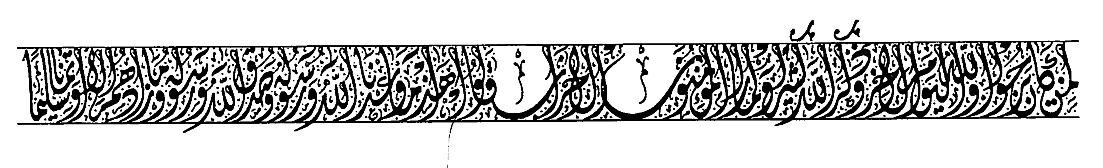
شكل 6 : أهمية السطر في تسلسل الحروف وانتظامها واستقرارها . خط هاشم محمد

ا ط ل ك لا ه

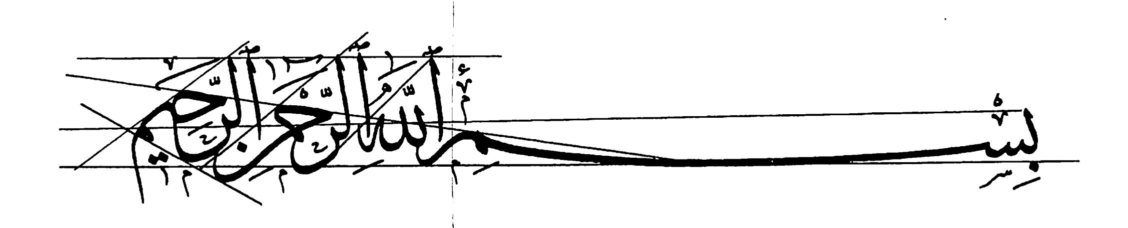
ت د ر ف ن و ه ى ق

ح ع م ح

شكل 7 : اختلاف موقع الحروف من سطر الكتابة . خط الباحث .

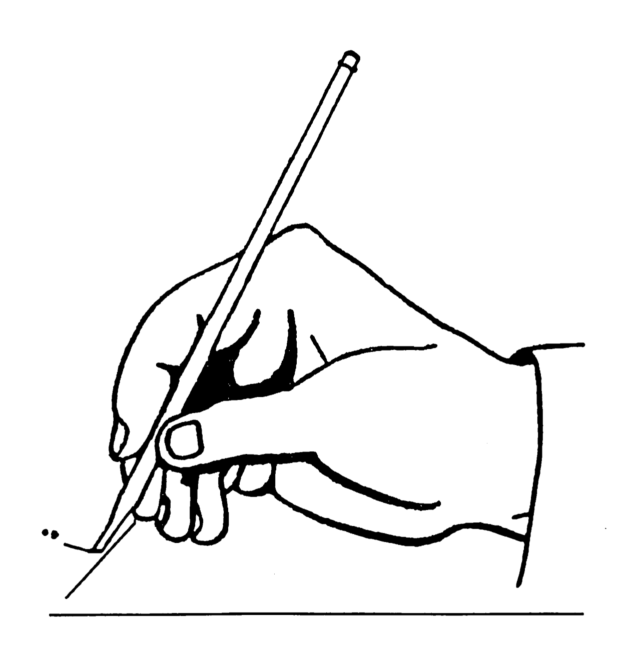


شكل 8 : حصر الكتابة بين خطين متوازيين . خط هاشم محمد .

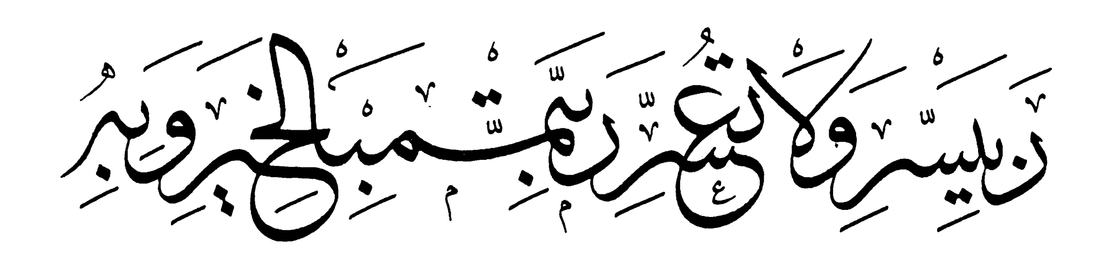


شكل 9 : أهمية الخطوط الوهمية في بناء العلاقات الهندسية والإنشائية في الخط العربي .
خط هاشم محمد .

شكل 10 : مراحل إعداد قلم الخط من القصب البري .



شكل 11 : طريقة مسكة القلم



شكل 12 : التراكب في أبسط صورة وانتظام الحروف واتصالها . خط هاشم محمد .

آ بسم الله الرحمن الرحيم

ب طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى

ج الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم وجعل التفاهم باللسان والقلم وجعل الكتابة وسيلة للإقرار وتبرئة الذمم

د أوصيكم بتقوى الله في السر والعلانية وبقلة الطعام

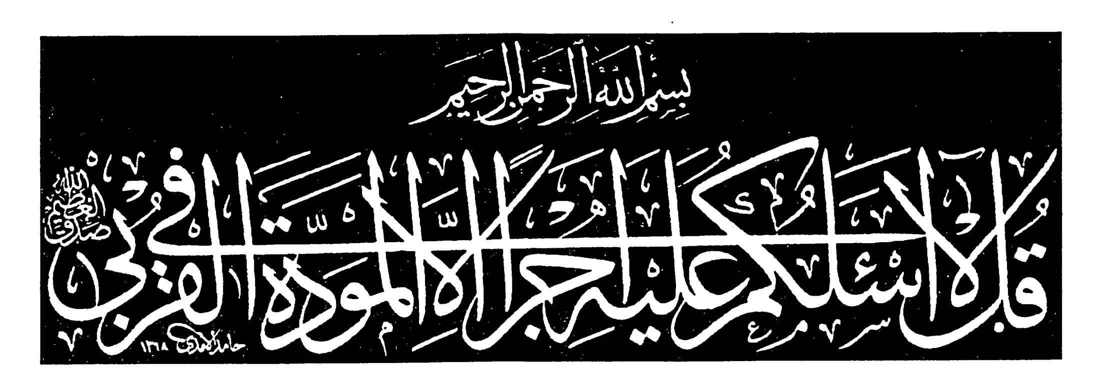
هـ لا شرف أعلى من الإسلام ولا كرم أعز من التقوى ولا شفيع أنجح من التوبة

و اكرموا اولادكم بالكتابة فان الكتابة من اهم الامور واعظم السرور

شكل 13 : خطوط عربية تؤدي وظيفة لغوية . خط هاشم محمد .



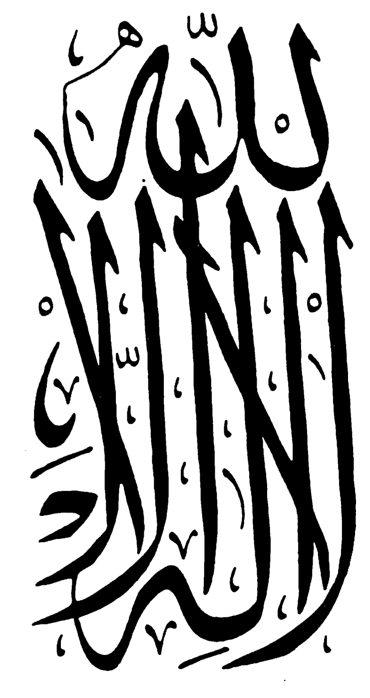
شكل 14 : تراكب لسطر مزدوج . عبد العزيز الرفاعي .



شكل 15 : تراكب لسطر مزدوج فيه ياء راجعة . حامد الأمدي .



شكل 16 : تراكب لسطر ثلاثي . محمد مكاوي .



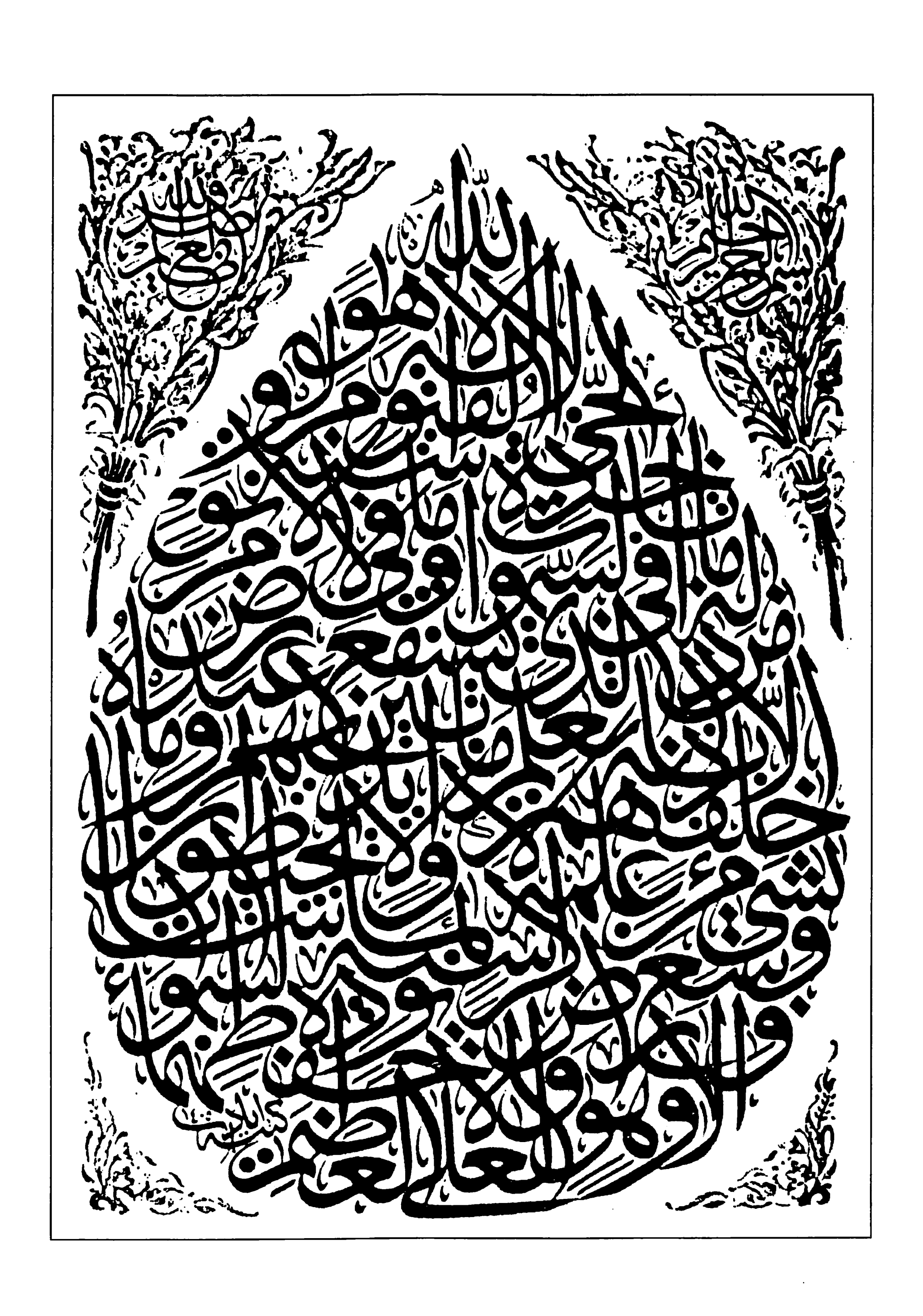
شكل 17 : تراكب هندسي مستطيل قائم . احمد كامل .



شكل 18 : تراكب هندسي بيضوي قائم . محمود يازر .



شكل 19 : تراكب هندسي دائري . عزيز الرفاعي .



شكل 20 : أهمية التوزيع المنتظم والتوازن ومعالجة الفراغ في التراكيب . خط الباحث .



شكل 21 : مخالفة قواعد الإملاء من أجل الشكل . محمود جلال الدين .



ضكل 22 : إشراك عدة حروف في شكل واحد . محمد شفيق .

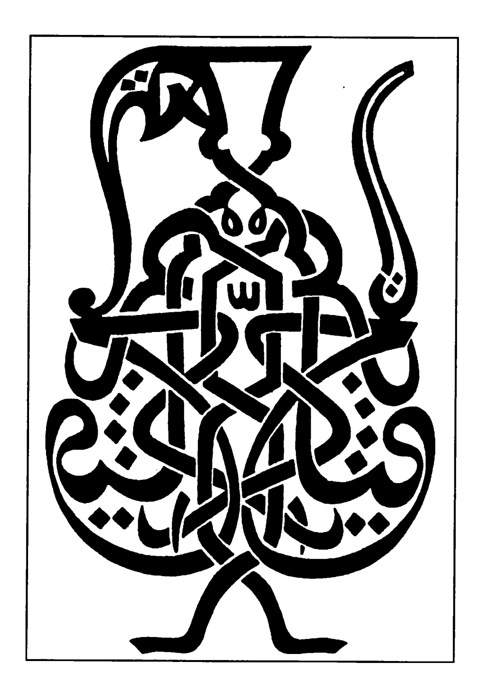


شكل 23 : توازن الخطوط المتناظرة . محمد أمين ـــ حقي .









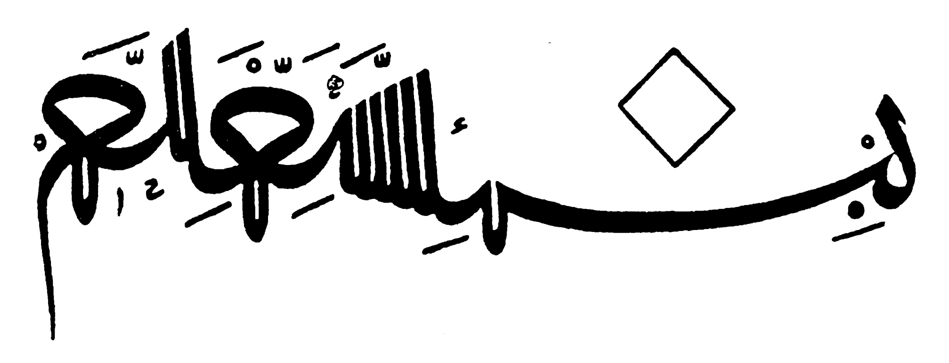
شكل 24 : تراكيب شخصية . عزيز الرفاعي .



شكل 25 : التكرار والإيقاع الزخرفي المتساوي . فائق .

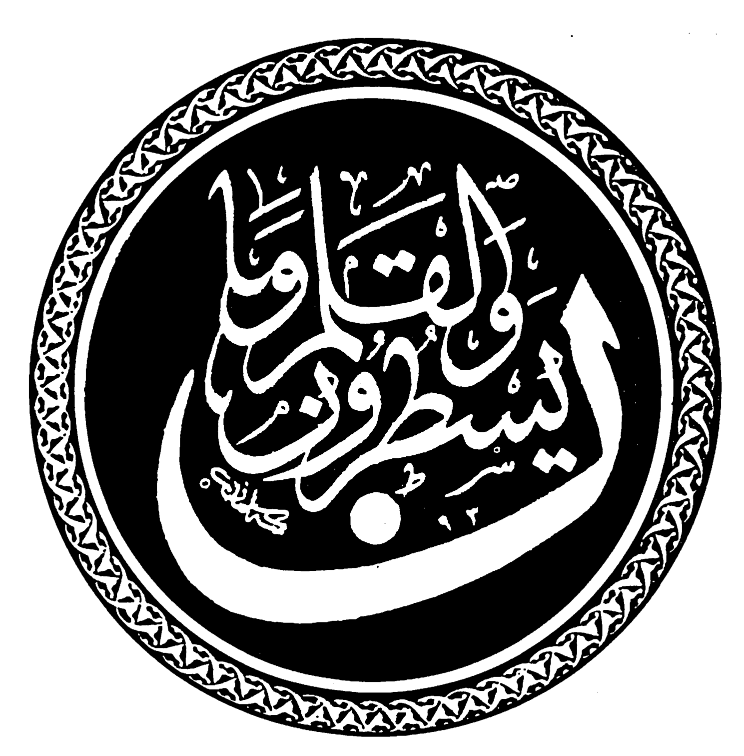


شكل 26 : التكرار المتدرج للإيحاء بالحركة والعمق . شفيق أفندي .

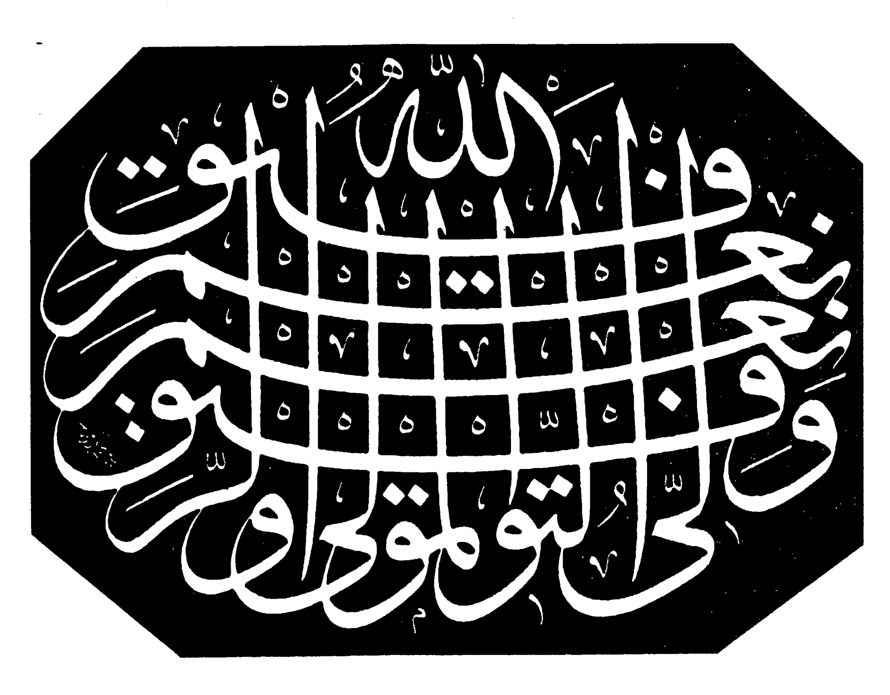


شكل 27 : البسملة في معالجة فنية خاصة . احمد القرة حصاوي .

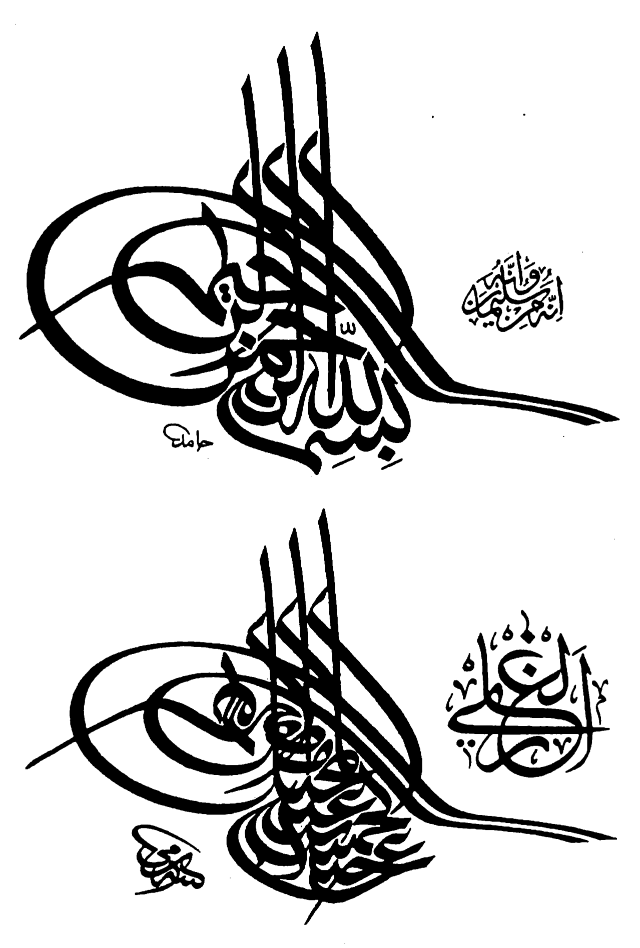
شكل 28 : إبراز الخصائص الفنية للحروف وأهميتها في بناء التكوين . مصطفى الراقم .



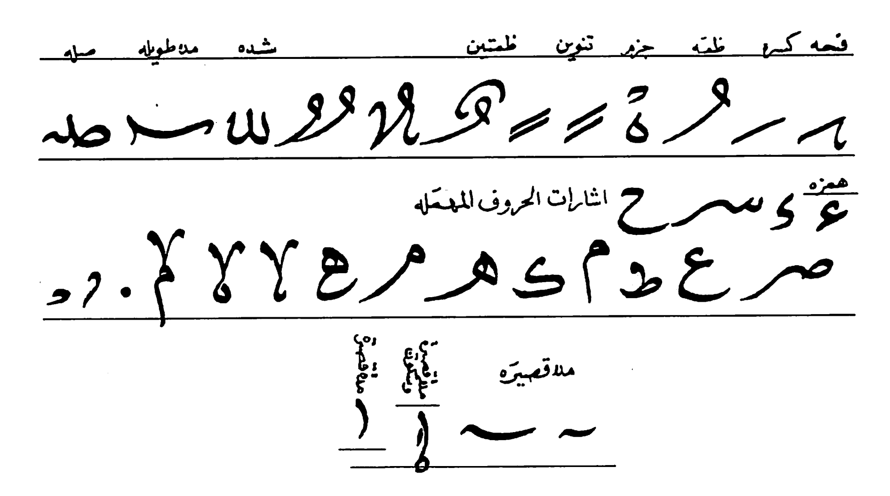
شكل 29 : اختلاف عرض القلم لإبراز دلالة الحرف . د. سلمان ابراهيم .



شكل 30 : معالجة الحروف القابلة للمد بتقاطعها لتكوين أشكال هندسية . عبد القادر أفندي .



شكل 31 : الطغراء . حامد الامدي ـــ سامي أفندي .



شكل 32 : الشكل المستخدم في خط الثلث وإشارات الحروف المهملة .



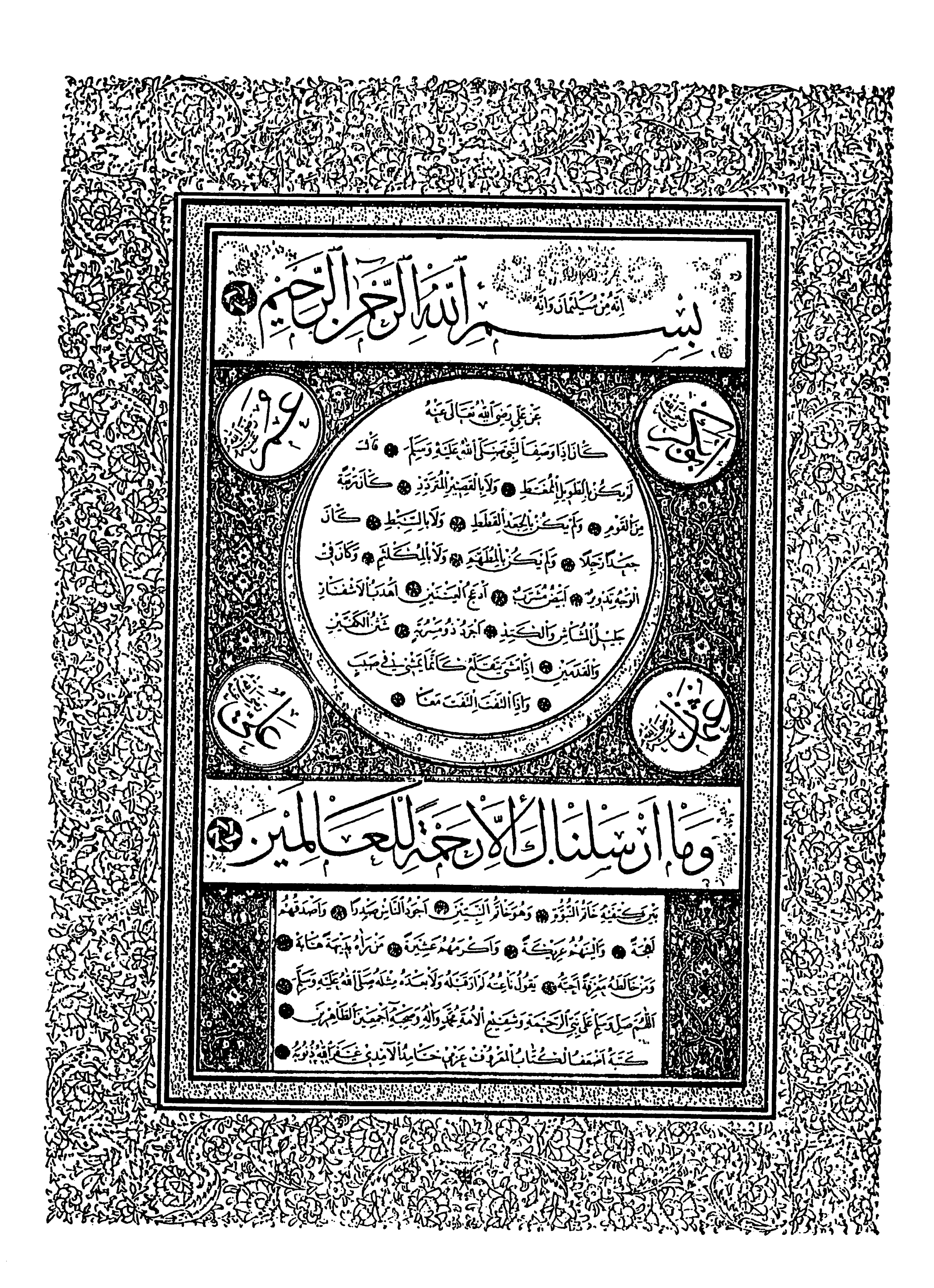
شكل 33 : تواقيع الخطاطين .



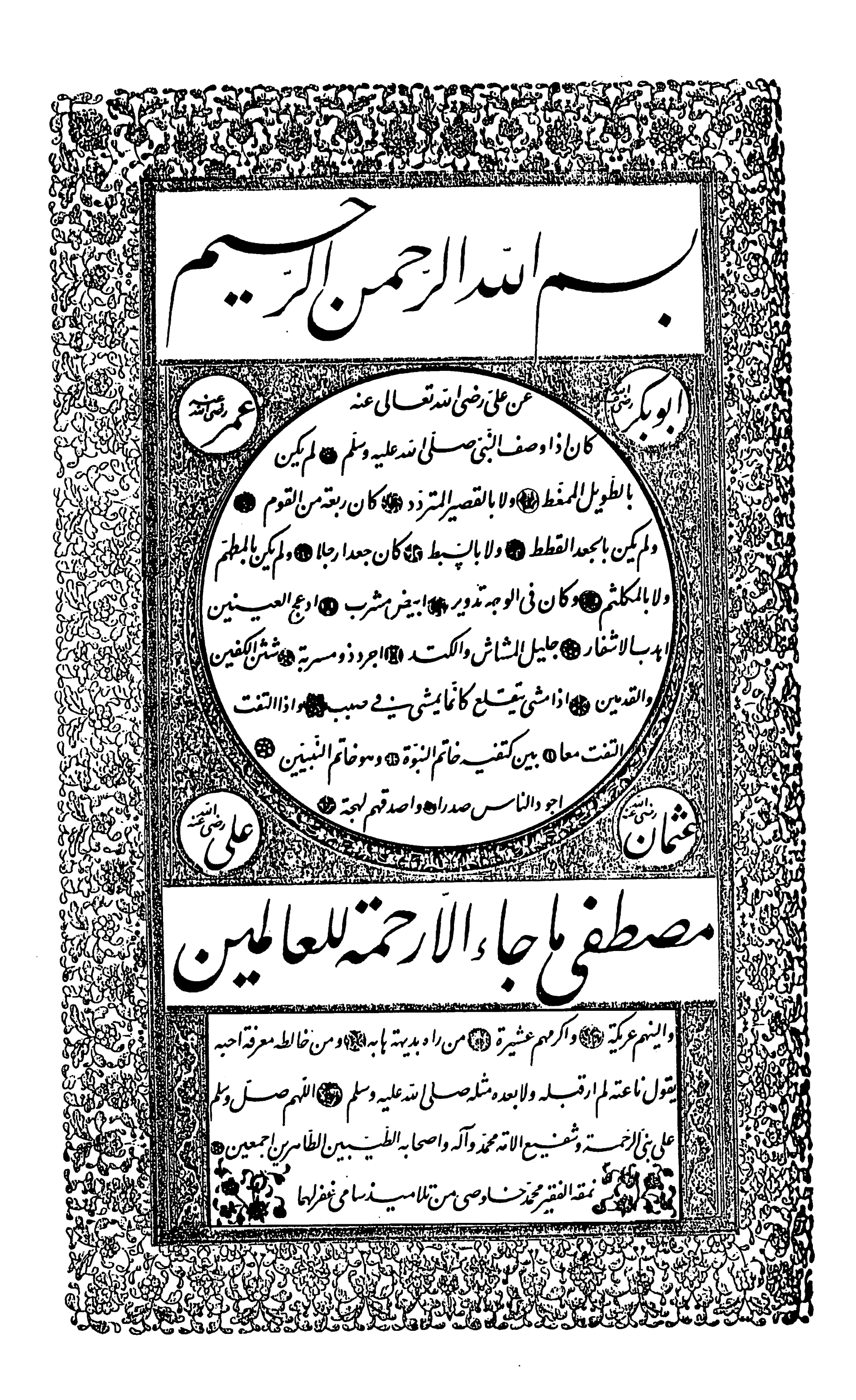
شكل 34 : القطع الخطية بخطي الثلث والنسخ . مصطفى عزت .



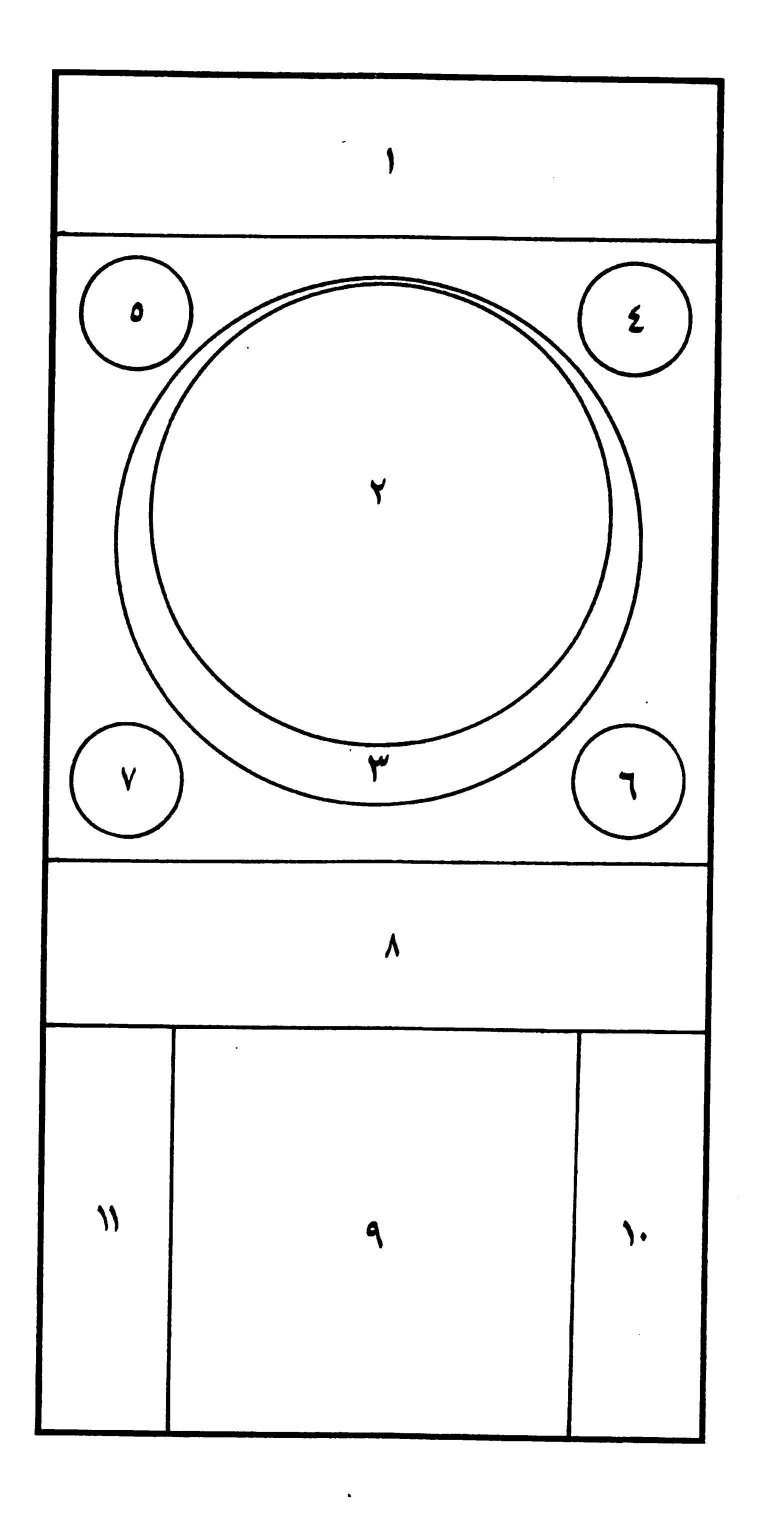
شكل 35 : المرقعات بخطي الثلث والنسخ . محمد صائم .



شكل 36 : الحلية الشريفة بخطي الثلث والنسخ . حامد الأمدي .



شكل 37 : الحلية الشريفة بخط التعليق . محمد خلوصي .



شكل 38 : مخطط الحلية الشريفة .



شكل 39 : قطعة التسويد مسقطة الحروف . حسن رضا .

فاختلفا الطعن وضرب الأسوق   ثم علاه الحسام مخفق

تجتث كل ساعد ومرفق

وقال في ذلك سلامة بن جندل

لمن طلل مثل الكتاب المنمق وقد مرت

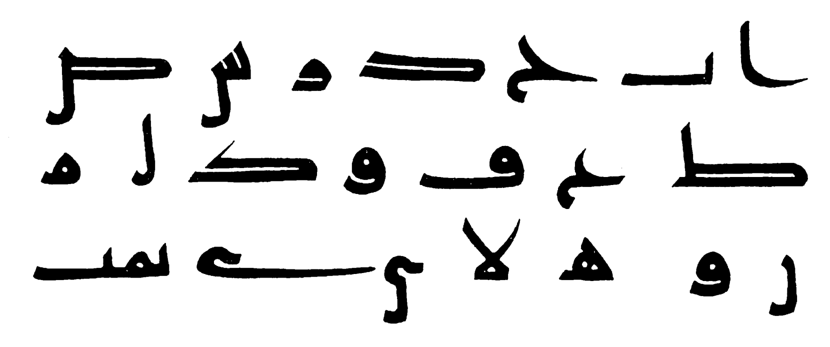
حدثنا أبو عبد الله محمد بن العباس الزيدي

قال سمعت أبا العباس أحمد بن يحيى يقول أتيت عمارة
ومعي شعر سلامة بن جندل فقال لي ما معك فأخبرته
فقال لعلك تظن أني لا أحسن إلا شعر جرير هات أقرأه
فقرأته وكان يقرؤه معي وسألته عن أشياء فيه فرأيته
يجيب ويحسن

كتبه علي بن هلال في شهر رمضان سنة ثمان

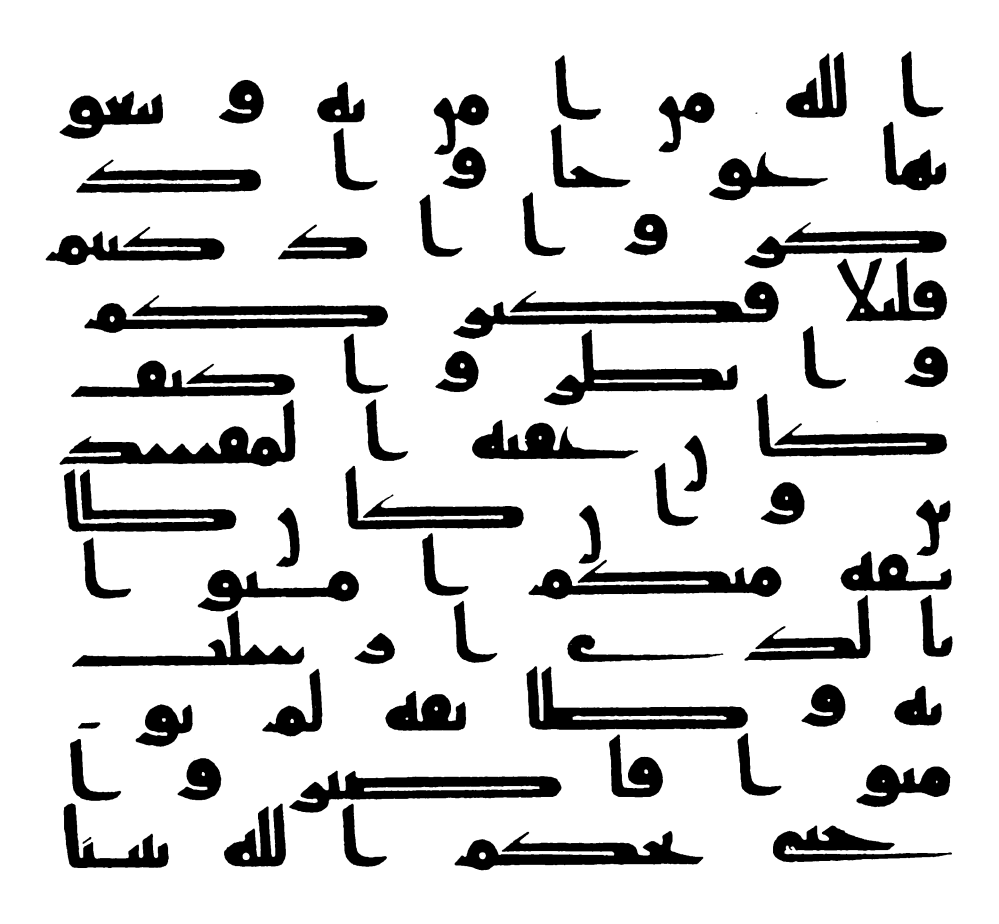
وأربع مائة حامدا الله ومصليا على نبيه محمد وآله

شكل 40 : نموذج خط ابن البواب .



شكل 41 : ابجدية الخط الكوفي المصحفي للقرن الاول للهجرة . خط الباحث .

شكل 42 : تحليل البسملة بالخط الكوفي وفق اسس التصميم .



شكل 43 : صحيفة لمصحف بالخط الكوفي المصحفي .

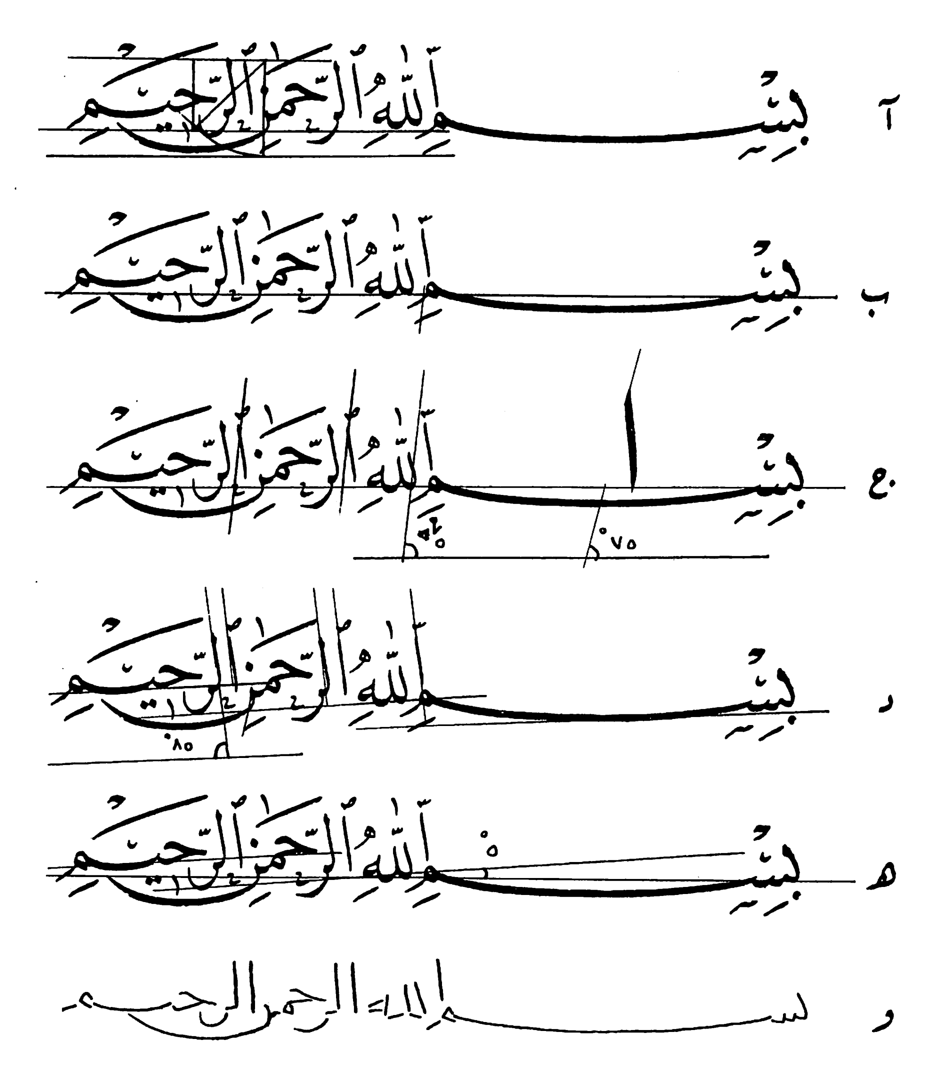
شكل 44 : ابجدية خط النسخ . خط هاشم محمد .

ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ط ع

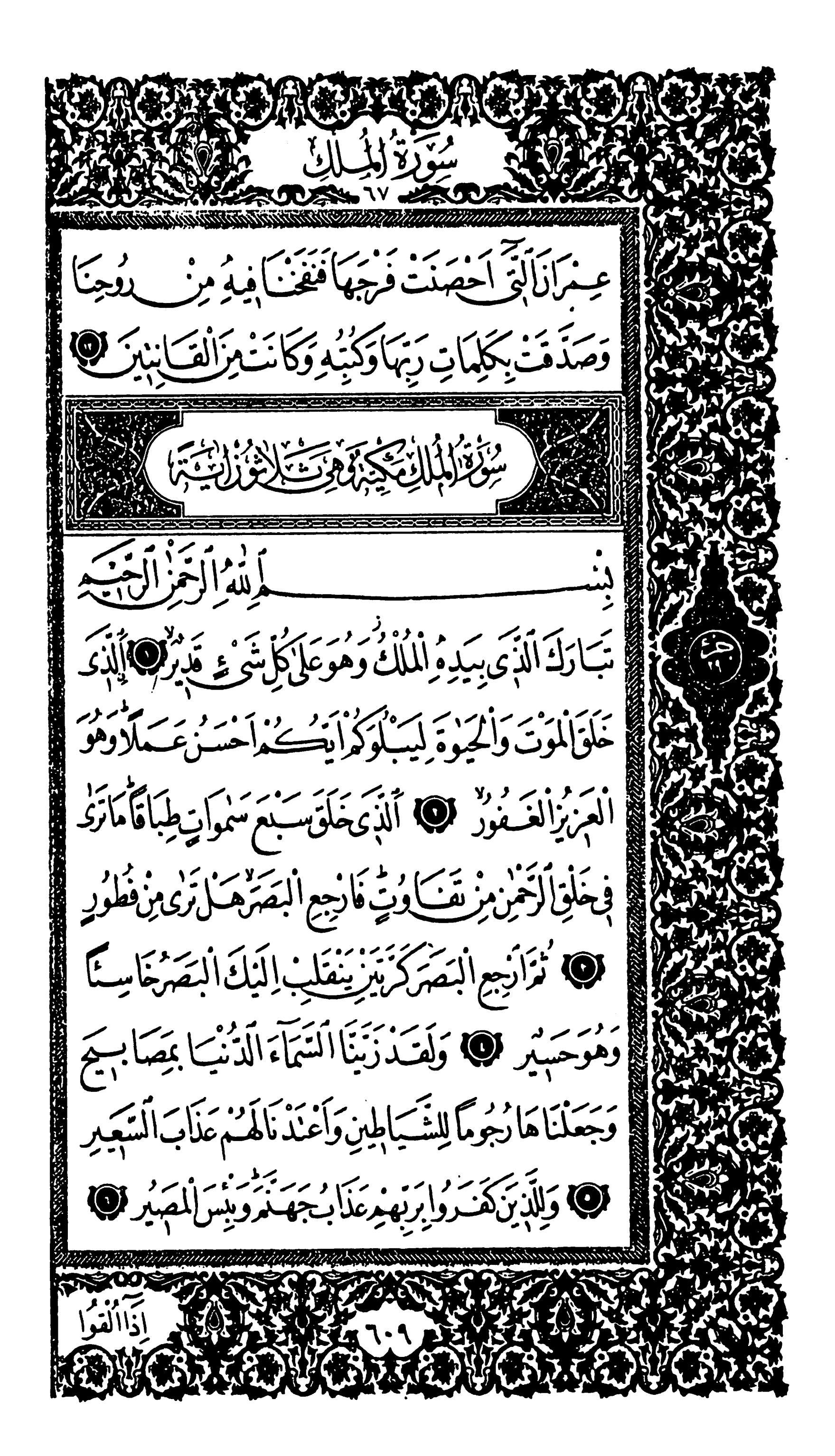
حروف الفباء النسخ

ع ق ك ل ك م ن و ه لا لا ى

شكل 45 : الحروف المتصلة والمقاطع بخط النسخ . خط هاشم محمد .



شكل 46 : تحليل البسملة في خط النسخ وفق اسس التصميم . خط هاشم محمد .



سورة الملك

٦٧

عمران التي احصنت فرجها فنفخنا فيه من روحنا
وصدقت بكلمات ربها وكتبه وكانت من القانتين ١٢

سورة الملك مكية وهي ثلاثون آية

بسم الله الرحمن الرحيم

تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير ١ الذي
خلق الموت والحيوة ليبلوكم ايكم احسن عملا وهو
العزيز الغفور ٢ الذي خلق سبع سموات طباقا ما ترى
في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور
٣ ثم ارجع البصر كرتين ينقلب اليك البصر خاسئا
وهو حسير ٤ ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح
وجعلناها رجوما للشياطين واعتدنا لهم عذاب السعير
٥ وللذين كفروا بربهم عذاب جهنم وبئس المصير ٦

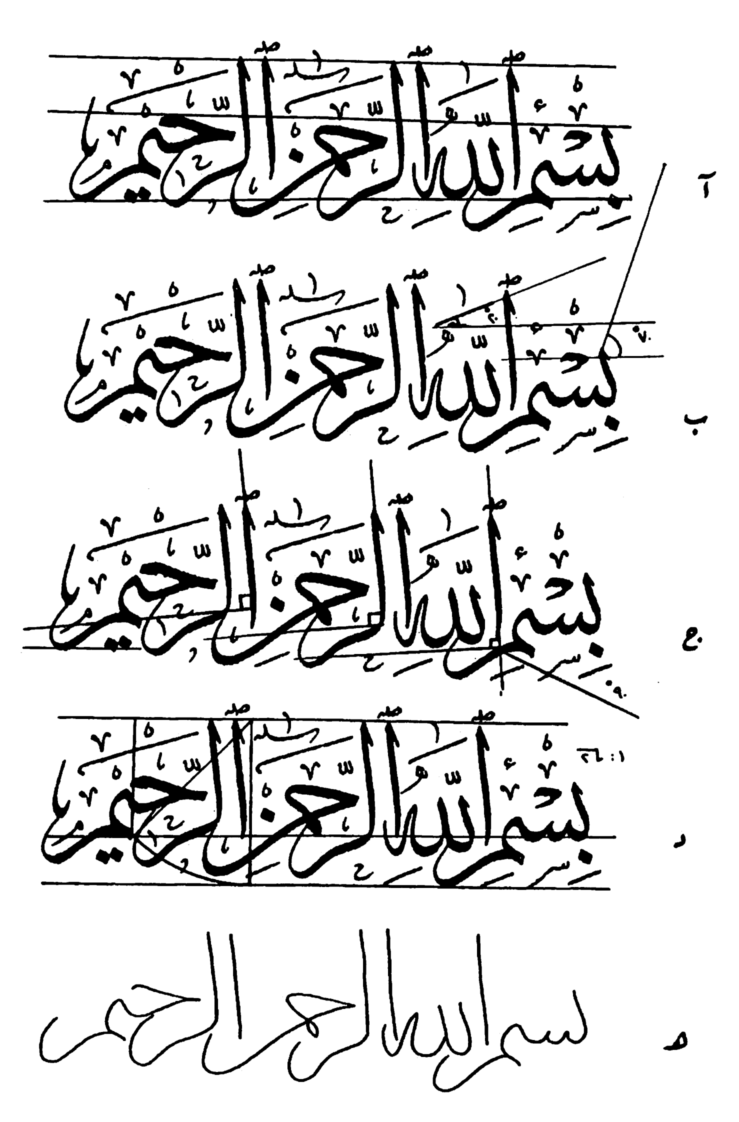
جزء ٢٩

اذا القوا

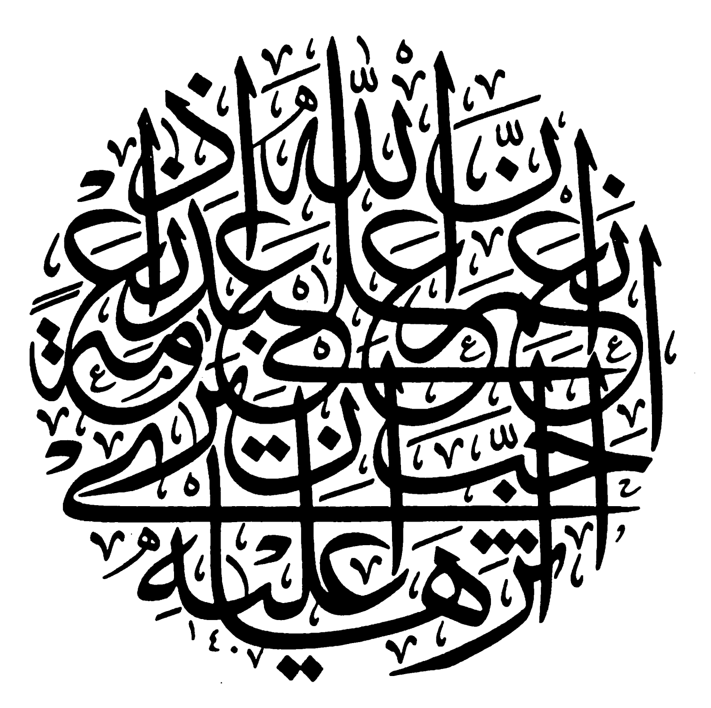
٦٠٩

شكل 47 : صحيفة لمصحف بخط النسخ . محمد امين الرشدي .

شكل 48 : ابجدية خط الثلث . بخط هاشم محمد .



شكل 49 : تحليل البسملة في خط الثلث وفق اسس التصميم . بخط هاشم محمد .



شكل 50 : تكرار الحروف المتشابهة لتأكيد وحدة الشكل .



شكل 51 : الايقاع المختلف بين نسيج الحروف ونسيج **الشكل** . محمد امين .

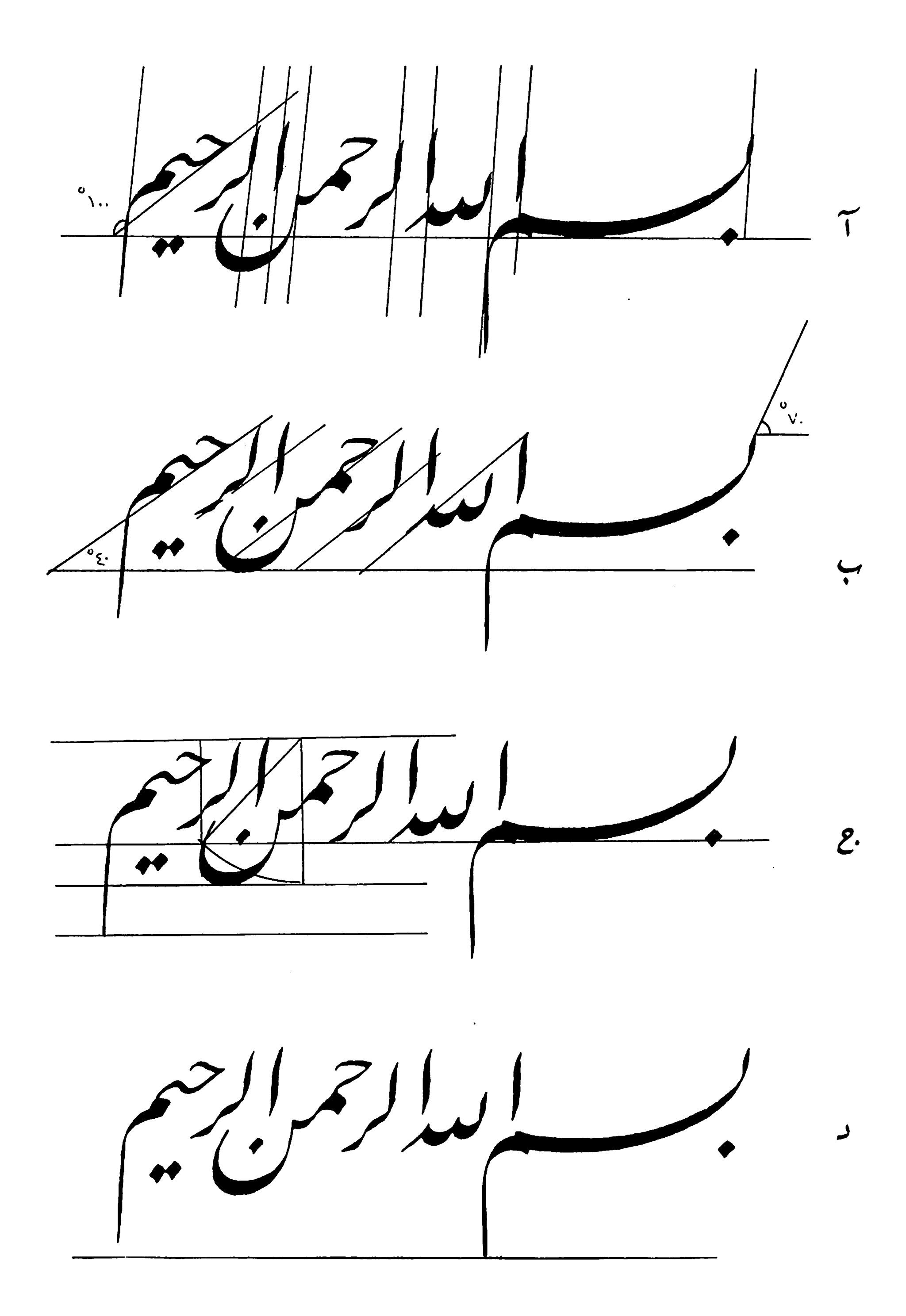
شكل 52 : تدرج الحروف بالارتفاع ووحدة الاتجاه . محمد شفيق .

خط الفارسی "التعلیق"

شكل 53 : ابجدية خط التعليق (الفارسي). خط هاشم محمد .

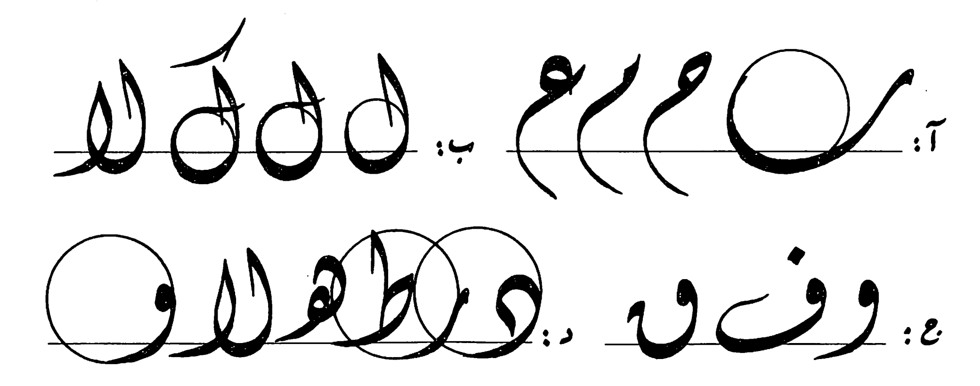


شكل 54 : اشتقاق الحروف وتطابق خصائصها واشكالها . خط الباحث .

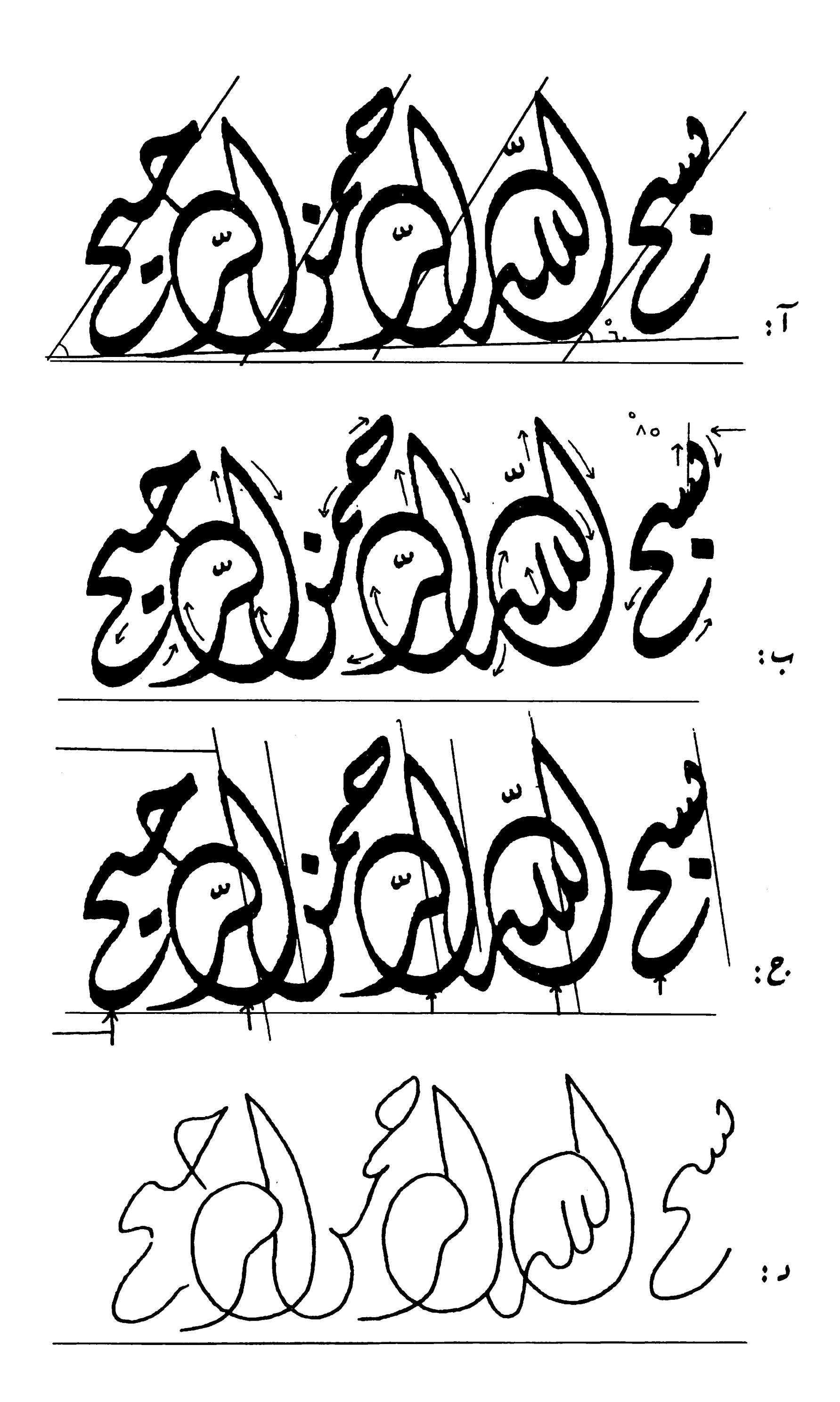


شكل 55 : تحليل البسملة في خط التعليق وفق اسس التصميم . خط الباحث .

شكل 56 : ابجدية الخط الديواني . هاشم محمد .



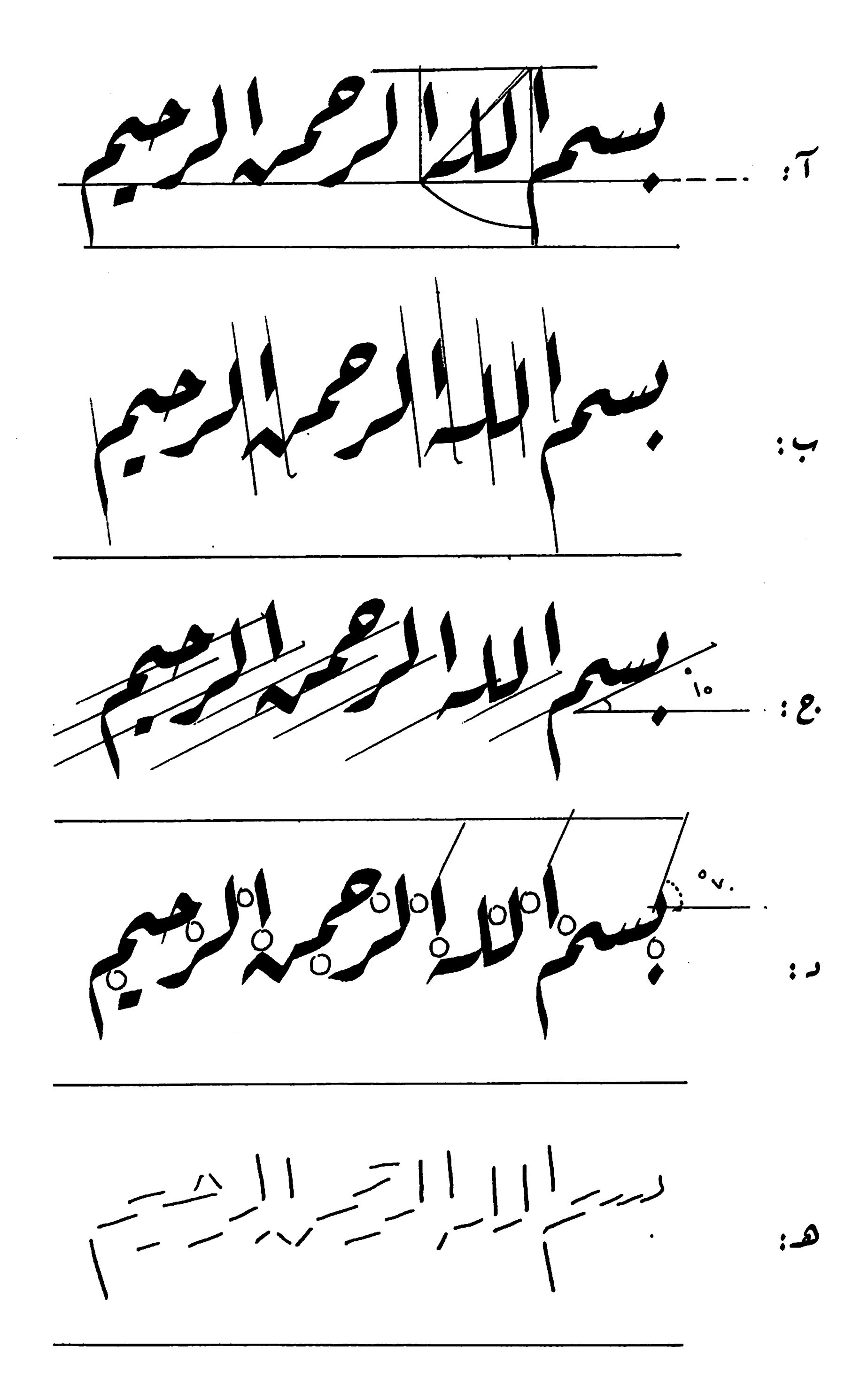
شكل 57 : الخصائص المشتركة في المساحة والشكل والاتجاه . خط الباحث .



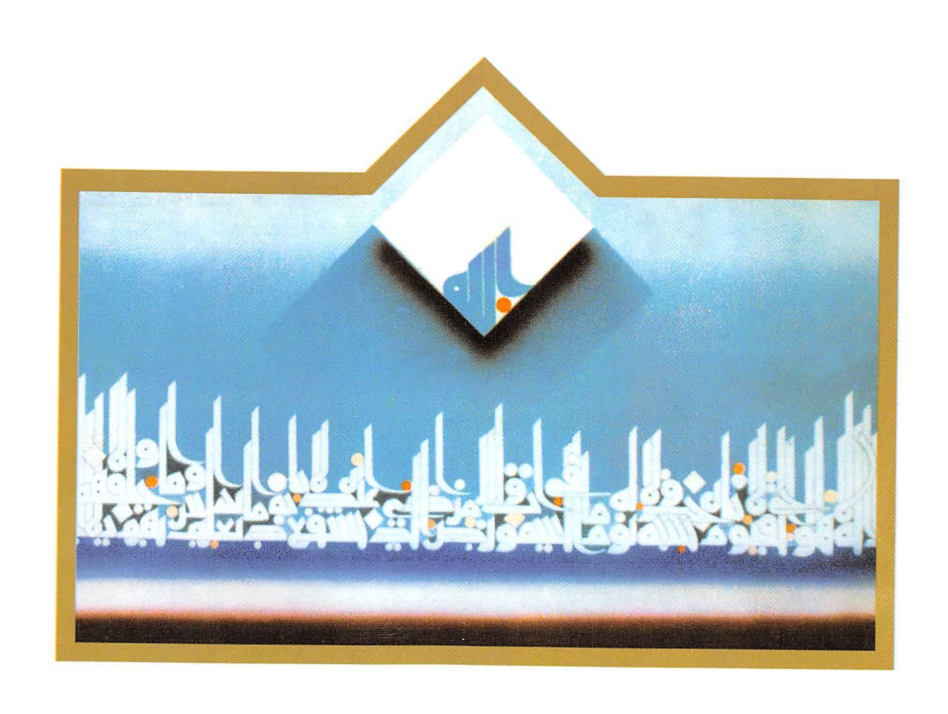
شكل 58 : تحليل البسملة في الخط الديواني وفق اسس التصميم . هاشم محمد .

شكل 59 : الحروف الاساسية والثانوية لابجدية خط الرقعة . خط الباحث .

شكل 60 : ابجدية خط الرقعة واتجاه سير الحروف . خط هاشم محمد .



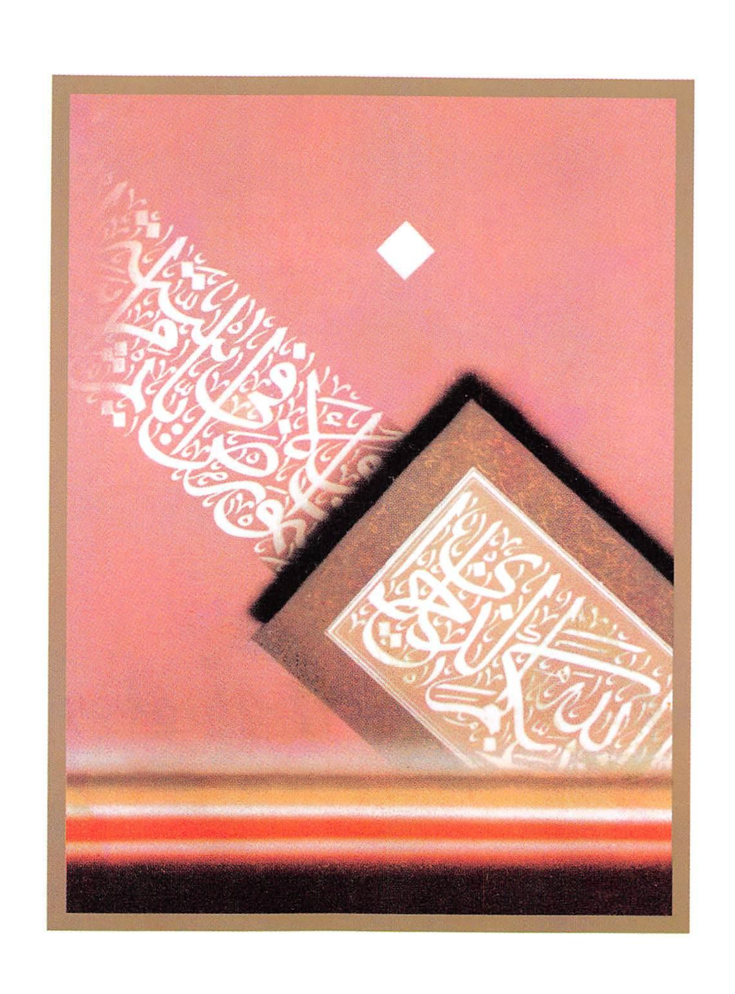
شكل 61 : تحليل البسملة في خط الرقعة وفق اسس التصميم . خط الباحث .



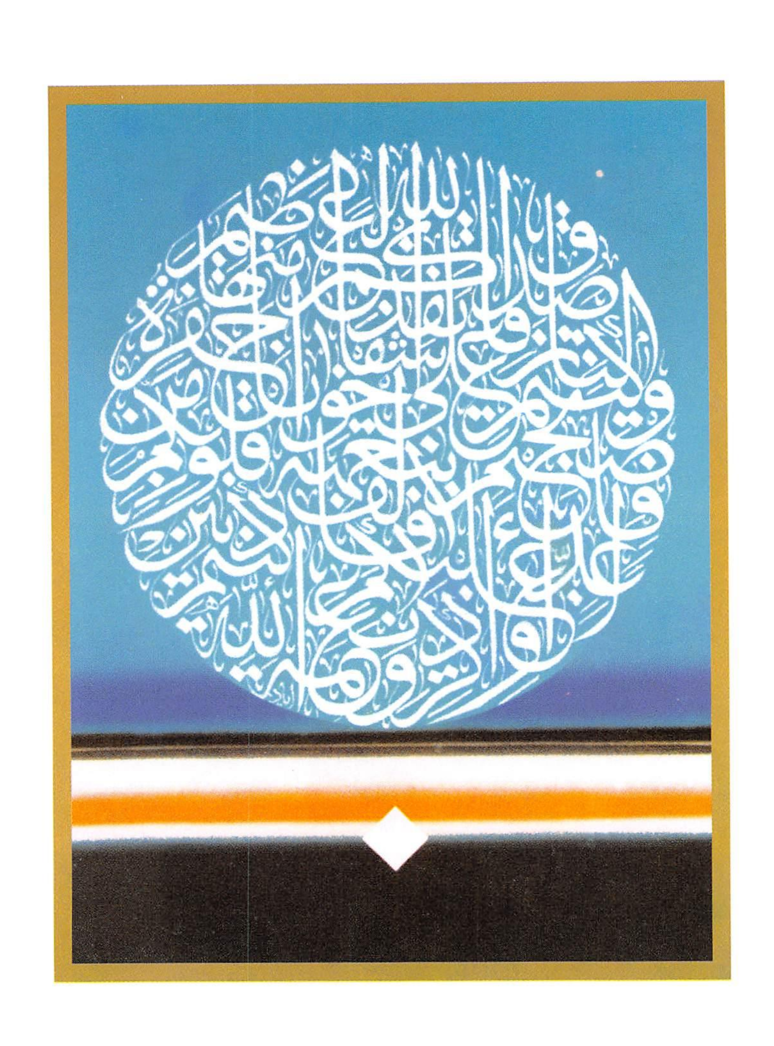
شكل 62 : آية الكرسي (من اعمال الباحث) .



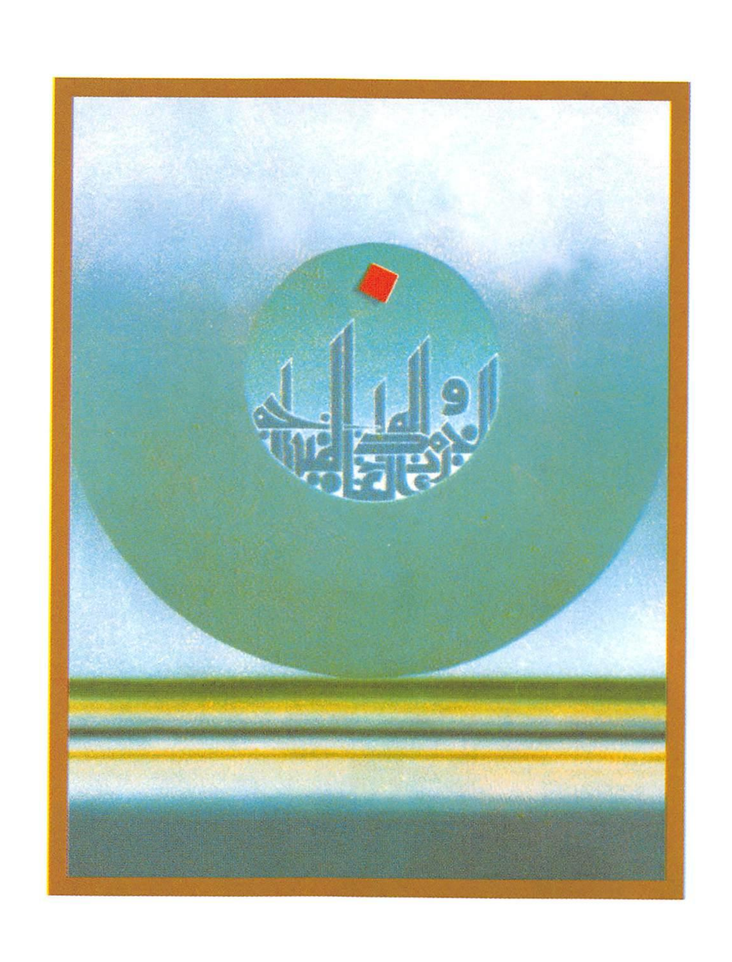
شكل 63 : والله غالب على امره (من اعمال الباحث) .



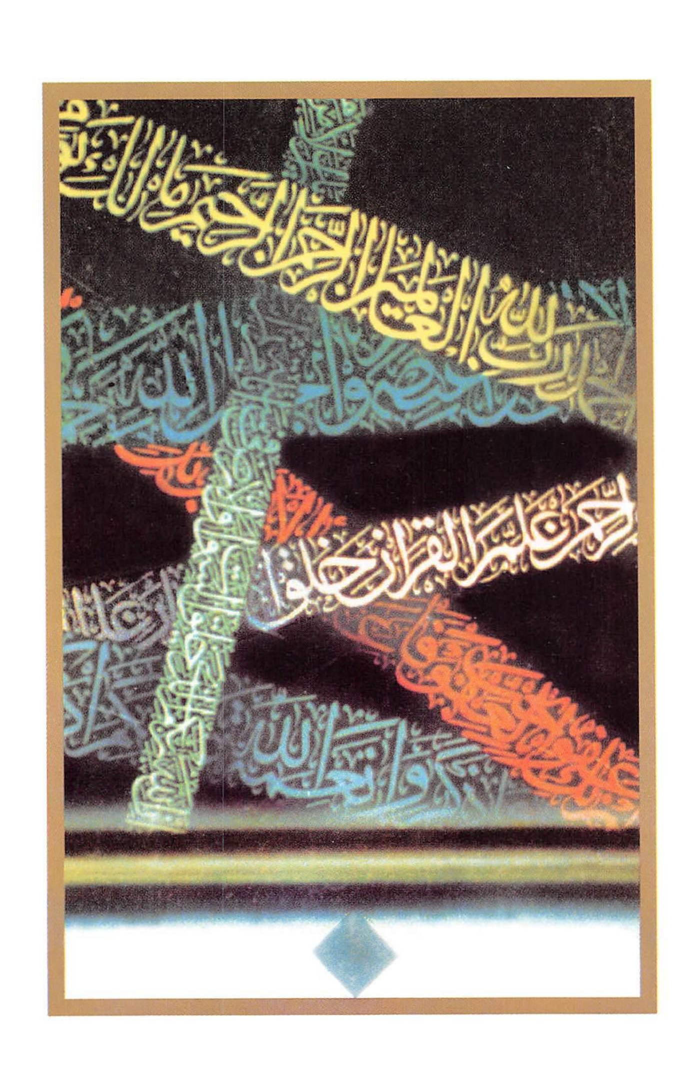
شكل 64 : ان الله بكم ... (من اعمال الباحث).



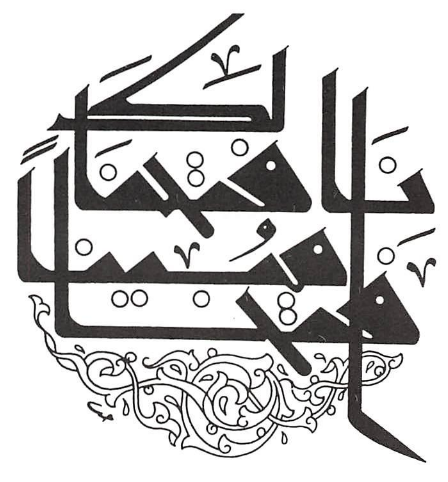
شكل 65 : واذكروا نعمة الله ... (من اعمال الباحث) .



شكل 66 : الحمد لله رب العالمين (من اعمال الباحث) .



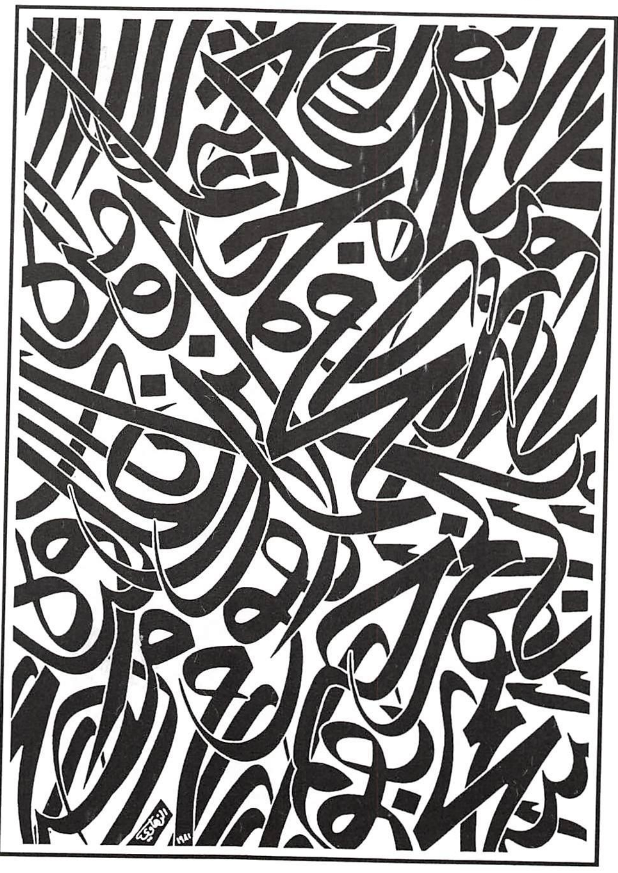
شكل 67 : الرحمن علم القرآن (من اعمال الباحث) .



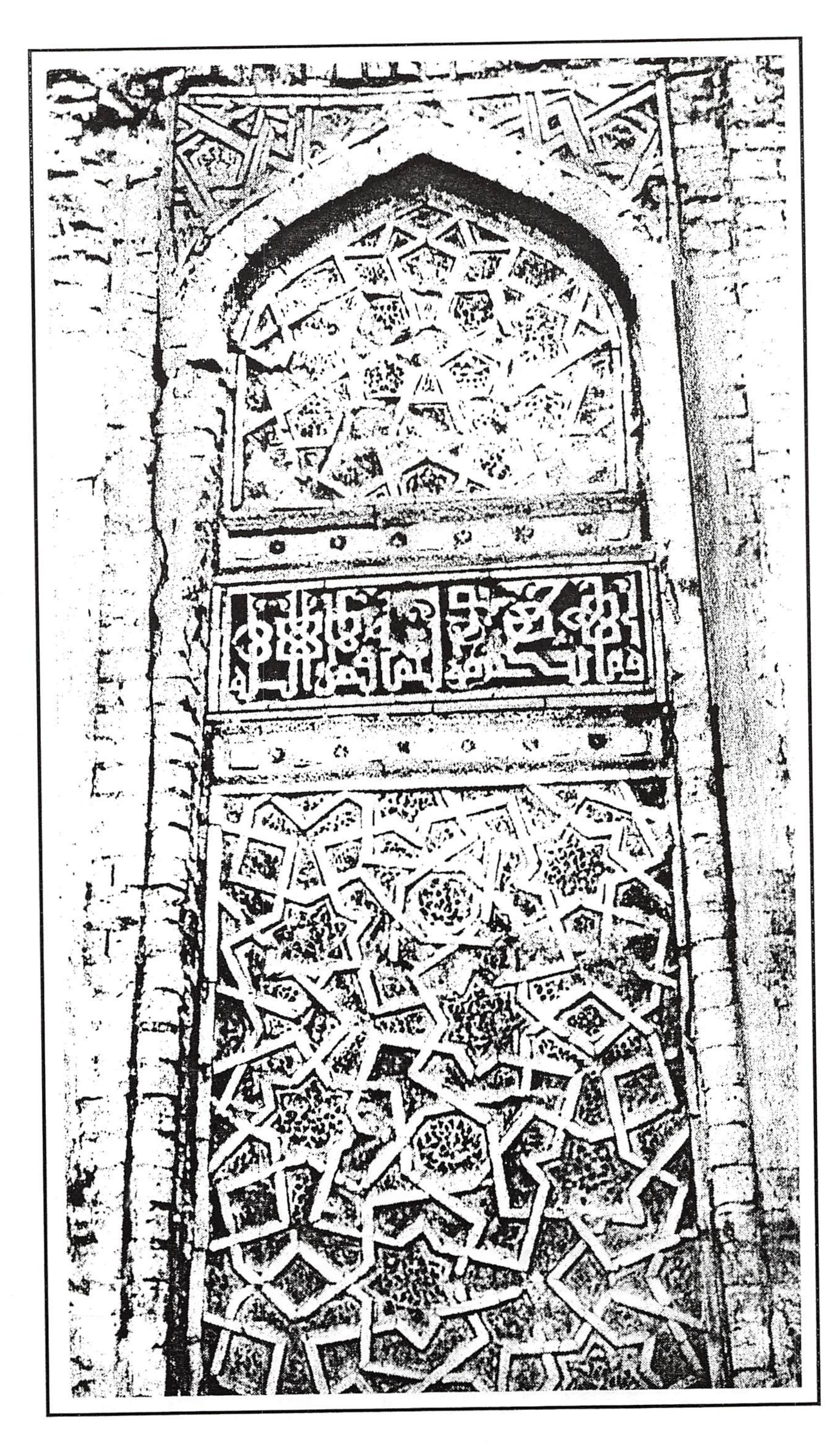
شكل 68 : انا فتحنا لك فتحاً مبيناً .
حيدر ربيع .



شكل 69 : ان اكرمكم عند الله اتقاكم .
محمد سعيد الصكار .

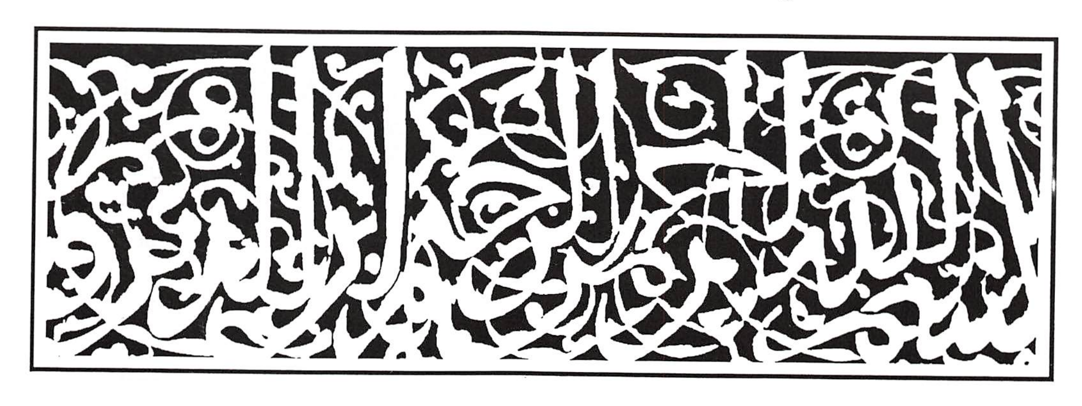


شكل 70 : تشكيلات حروفية . خليل الزهاوي .

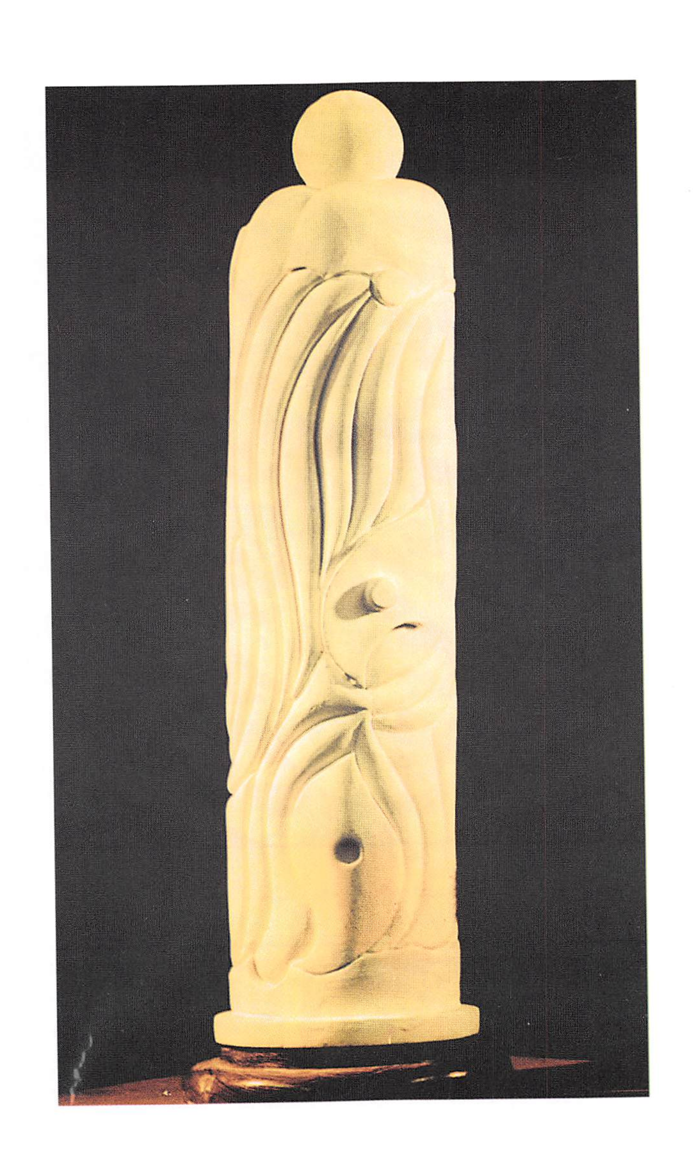


كل 71 : كوفي مظفور من مشهد ابي القاسم يحيى في الموصل سنة هـــ .

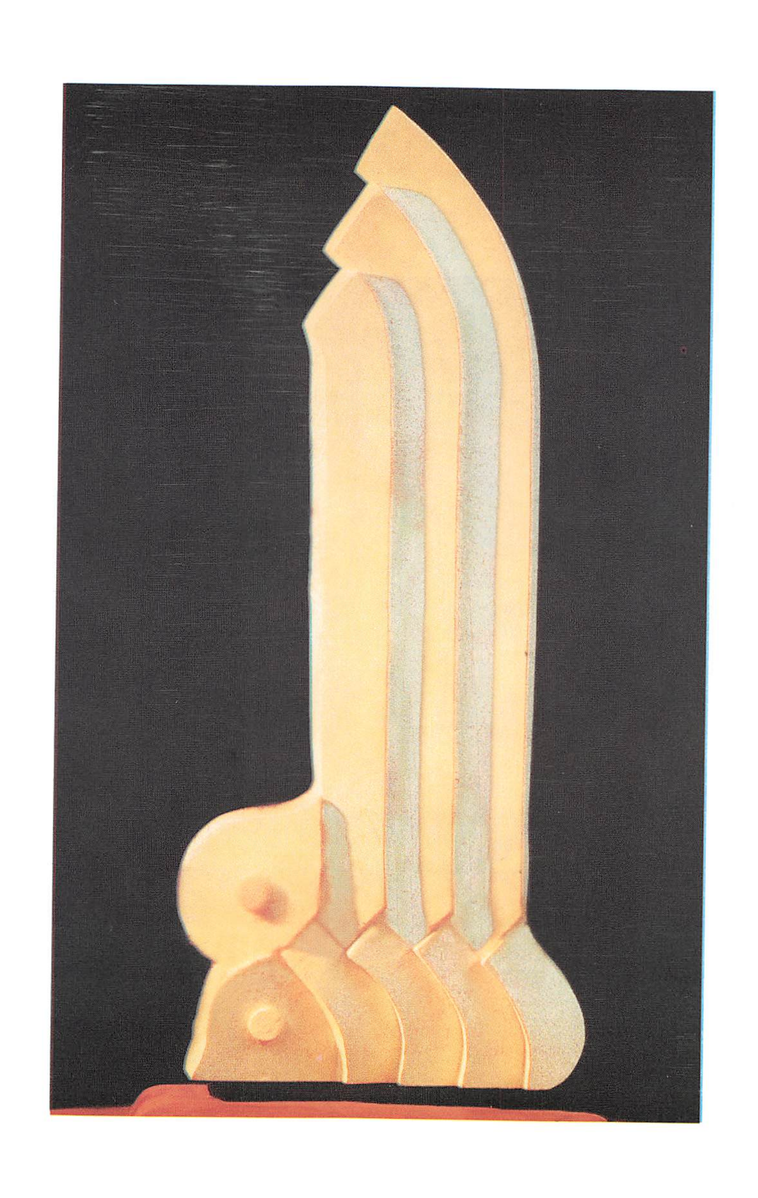
شكل 72 : خط الثلث منقوش في قصر الحمراء بغرناطة .



شكل 73 : خط ثلث منقوش في احد مساجد بخارى 1538 م .



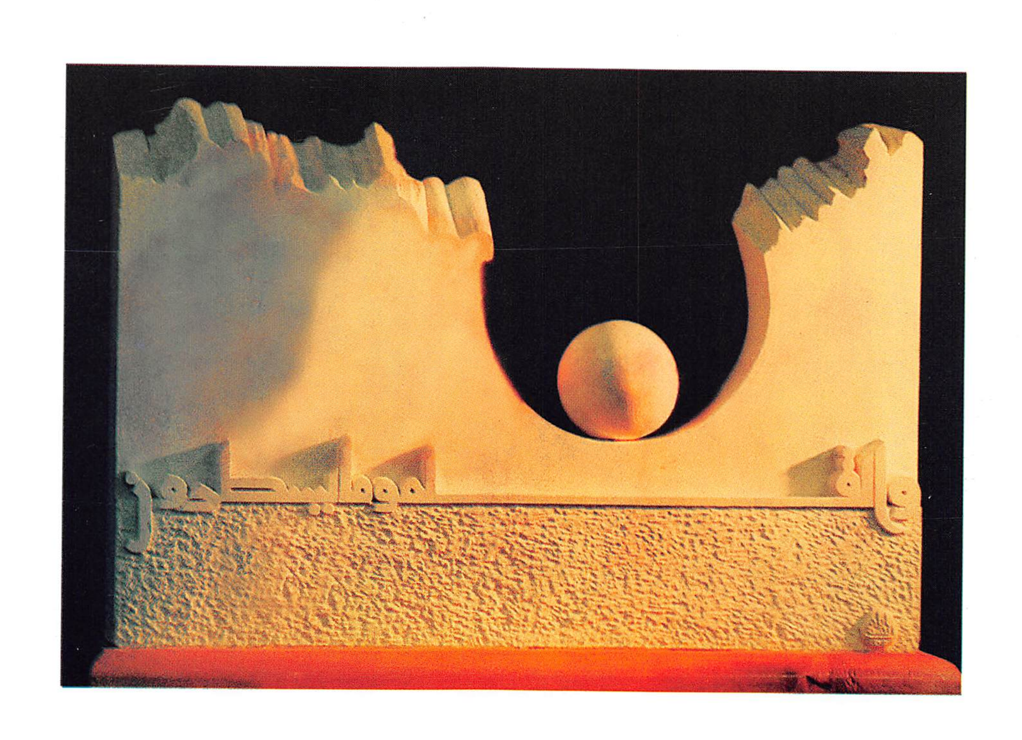
شكل 74 : بسم الله الرحمن الرحيم (من اعمال الباحث) .



شكل 75 : بسم الله (من اعمال الباحث) .



شكل 76 : حسبي الله (من اعمال الباحث) .



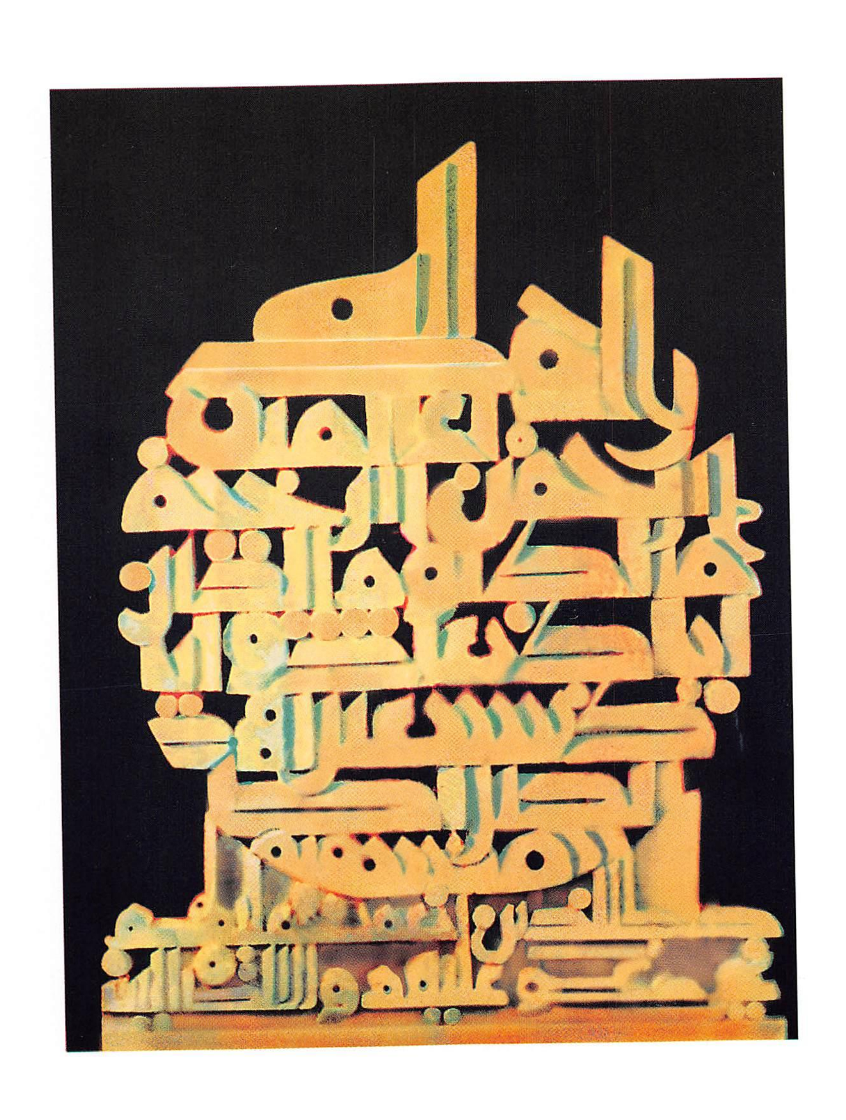
شكل 77 : من والقلم وما يسطرون (من اعمال الباحث) .



شكل 78 : اذا زلزلت الارض زلزالها (من اعمال الباحث) .



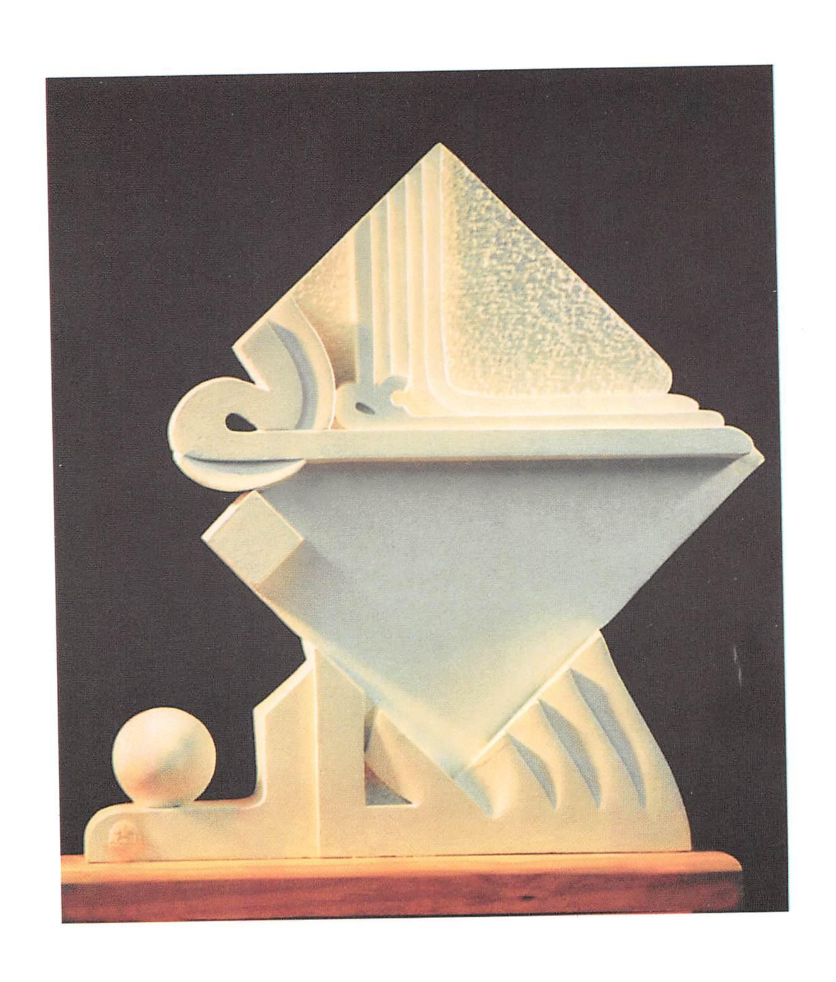
شكل 79 : لا اله الا الله (من اعمال الباحث) .



شكل 80 : سورة الفاتحة (من اعمال الباحث) .



شكل 81 : لا اله الا الله (من اعمال الباحث) .



شكل 82 : سبحان ربي الاعلى (من اعمال الباحث) .

المصادر باللغة العربية

1 ـ **القرآن الكريم** .

2 ـ ابراهيم . زكريا ، **مشكلة الفن ـ مشكلات فلسفية** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1976 .

3 ـ ابن درستويه . **كتاب الكتاب** ، تحقيق إبراهيم السامرائي ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، 1977 .

4 ـ ابن مقلة . **رسالة في الخط والقلم** ، تحقيق هلال ناجي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، 1991 .

5 ـ ابن النديم : **الفهرست** ، تحقيق رضا تجدد ، طهران ، دار الشؤون ، 1971 .

6 ـ إسماعيل . عز الدين ، **الفن والإنسان** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ب ت .

7 ـ الألفي . أبو صالح ، **الفن الإسلامي ـ أصوله ، فلسفته ، مدارسه** ، ط2 ، دار المعارف القاهرة ، ب ت .

8 ـ الألفي . أبو صالح ، **موجز في تاريخ الفن العام** ، دار القلم ، القاهرة ، 1965 .

9 ـ أمين . نضال عبد العالي ، **أدوات ومواد الكتابة في العصر العباسي** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد ، كلية الآداب ، 1983 .

10 ـ أنور . سهيل ، **الخطاط البغدادي علي بن هلال** . ترجمة محمد بهجة الأثري وزميله مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1985 .

11 ـ برتليمي . جان ، **بحث في علم الجمال** ، ترجمة أنور عبد العزيز وزميله ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ـ نيويورك ، 1970 .

12 ـ البسيوني . محمود ، **الفن والتربية** ـ الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه ـ ، دار المعارف ، القاهرة ، 1955 .

13 ـ البغدادي . هاشم محمد ، **قواعد الخط العربي** ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1961 .

14 ـ بهنسي . عفيف ، **جمالية الفن العربي** ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 .

15 ـ بهنسي : عفيف ، **الشام ـ لمحات آثارية وفنية** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .

16 ـ الجاحظ . أبو عثمان عمر بن بحر ، **رسائل الجاحظ** ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، جـ2 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1964 .

17 ـ جسام . بلاسم محمد ، **مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 .

18 ـ جمعة . إبراهيم ، **دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الحجار خلال القرون الأولى الخمسة للهجرة** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1969 .

19 ـ جمعة . إبراهيم ، **قصة الكتابة العربية** ، دار المعارف ، القاهرة ، 1968 .

20 ـ الحلوجي . عبد الستار ، **المخطوط العربي** ، مكتبة الصباح ، ط2 ، جدة المملكة العربية السعودية ، 1989 .

21 ـ الحمد . غانم قدوري ، **رسم الصحف** ، رسالة ماجستير مطبوعة ، ط1 ، مؤسسة المطبوعات العربية ، بيروت ، لبنان ، 1982 .

22 ـ حمودة . يحيى ، **نظرية اللون** ، دار المعارف ، 1979 .

23 ـ حيدر . كاظم ، **التخطيط والألوان** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطبعة جامعة الموصل ، 1984 .

24 ـ الخطيبي . عبد الكبير ، **ديوان الخط العربي** ، ترجمة محمد برادة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1980 .

25 ـ خميس . حمدي ، **التذوق الفني ودور الفنان والمستمع** ، المركز القومي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ب ت .

26 ـ خميس . حمدي ، **نحو معيار موضوعي للفن** ، دار المعارف ، القاهرة ، 1976 .

27 ـ الدالي . عبد العزيز ، **الخطاطة ـ الكتابة العربية** ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980 .

28 ـ الداني . أبو عمر عثمان بن سعيد ، **المحكم في نقط المصاحف** ، دمشق ، 1960 .

29 ـ درمان . مصطفى أوغور ، **فن الخط ـ تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور** ، ترجمة صالح سعداوي ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا) ط1 ، استانبول ، 1990 .

30 ـ ديماند . م . س ، **الفنون الاسلامية** ، ترجمة أحمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، 1982 .

31 ـ رياض . عبد الفتاح ، **التكوين في الفنون التشكيلية** ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973 .

32 ـ ريد . هربرت ، **النحت الحديث** ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994 .

33 ـ ريد . هربرت ، **معنى الفن** ، ترجمة سامي خشبة دار الشوؤن الثقافية العامة ، ط2 ، بغداد ، 1986 .

34 ـ سكوت . روبرت جيلام سكوت ، **أسس التصميم** ، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم دار النهضة ، القاهرة ، 1986 .

35 ـ سليمان . حسن ، **كيف تقرأ صورة ـ لغة الشكل الفني** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1970 .

36 ـ شاخت وبوزورث . **تراث السلام** ، ترجمة محمد زهير السمهوري وآخرين ، جـ1 ، جـ2 ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1988 .

37 ـ شهلا . جورج وزميله ، **قصة الألفباء** ، **سلسلة الأمس واليوم** ، مطبعة المراسلين اللبنانين ، جونية ، لبنان ، 1948 .

38 ـ شيرزاد . شيرين إحسان ، **مبادىء في الفن والعمارة** ، الدار العربية للطباعة بغداد ، 1985 .

39 ـ صالح . عبد العزيز حميد وآخرون ، **الخط العربي** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطابع التعليم العالي في الموصل ، 1990 .

40 ـ الصايغ ، سمير ، **الفن الإسلامي ـ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية** ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1988 .

41 ـ الصولي . أبو بكر محمد بن يحيى ، **أدب الكتاب** ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، مصر ، 1341هـ .

42 ـ الطيبي . محمد بن حسن ، **القرن العاشر الهجري** ، جامع محاسن كتابة الكتاب ، تقديم صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت لبنان ، 1962 .

43 ـ عبادة . عبد الفتاح ، **انتشار الخط العربي** ، مطبعة هندية ، مصر ، 1915 .

44 ـ عبد الحليم . فتح الباب وزميله ، **التصميم في الفن التشكيلي عالم الكتب** ، القاهرة ، 1984 .

45 ـ عبد الرحيم ، غالب ، **موسوعة العمارة الإسلامية** ، جروس بروس ، بيروت ، 1988 .

46 ـ عبد الله . عبد العزيز ، **سلامة اللغة العربية والمراحل التي مرت بها** ، مطبعة جامعة الموصل ، 1985 .

47 ـ عبو . فرج ، **علم عناصر الفن** ، جـ2 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، ايطاليا ، 1982 .

48 ـ عفيفي . فوزي سالم ، **الكتابة الخطية العربية** ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1980 .

49 ـ علام . نعمت إسماعيل ، **فنون الشرق الأوسط** ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت .

50 ـ عيد . كمال ، **فلسفة الأدب والفن** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، 1978 .

51 ـ فخر الدين بك . محمد ، **تاريخ الخط العربي** ، القاهرة ، مصر ، 1361هـ .

52 ـ القلقشندي . أبو العباس أحمد بن علي ، **صبح الأعشى في صناعة الأنشا** ، جـ3 ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1914 .

53 ـ الكردي . محمد طاهر ، **تاريخ الخط العربي وآدابه** ، القاهرة ، 1939 .

54 ـ كونل . أرنست ، **الفن الإسلامي** ، ترجمة أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1966 .

55 ـ الكيلاني . عبد الرحمن محمود ، **عناصر النحت** ، بحث غير منشور ، 1969 .

56 ـ مالنز ، فريدريك ، **الرسم كيف نتذوقه** ـ عناصر التكوين ـ ترجمة هادي الطائي دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .

57 ـ مايرز . برنارد ، **الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها** ، ترجمة سعد المنصور وزميله ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 .

58 ـ مرزوق . محمد عبد العزيز ، **الفنون الزخرفية في العصر العثماني** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974 .

59 ـ المصرف . ناجي زين الدين ، **بدائع الخط العربي** ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد ، 1977 .

60 ـ المصرف . ناجي زين الدين ، **مصور الخط العربي** ، ط2 ، مكتبة النهضة ، بيروت ، لبنان ، 1972 .

61 ـ **المنجد في اللغة والأعلام** . دار المشرق ، ط23 ، بيروت ، لبنان ، 1986 .

62 ـ مونرو . توماس ، **التطور في الفنون** ، المركز القومي للثقافة والنشر ، دمشق ، 1977 .

63 ـ ناصف . حنفي بك ، **تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية** ، القاهرة ، 1958 .

64 ـ نوبلر . ناثان ، **حوار الرؤية** ـ مدخل إلى تذوق الفن والخبرة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد 1987 .

65 ـ الهيتي . عبد الله بن علي ، **العمدة ـ رسالة في الخط والقلم** ، تحقيق هلال ناجي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1977 .

66 ـ هويغ . رينيه ، **الفن وتأويله وسبيله** ، دار المعارف جـ1 ، مصر ، ب ت . الدوريات والصحف .

67 ـ **ثقافة** . آخر كتابات جبرا إبراهيم جبرا ، في جريدة القادسية العدد 4699 ، بغداد ، 13 نيسان 1995 .

68 ـ **مجلة المورد** . المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، (عدد خاص بالخط العربي) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .

المصادر باللغة الأجنبية

1 - Abbott, Nabia, ***Contribution of Ibn Mukla to the North Arabic Script,*** American Journal of Semitic Languages and Literature , 1939.

2 - Abbott, Nabia, ***The Rise of the North Arabic Script, and its Kur'anic Development*** *-With a full Description of the Kur'an Manuscripts* in the Oriental Institute, Chicago, 1939.

3 - Bevlin, Marjorie Elliott, ***Design Through Discovery,*** Holt, Rinehart and Winston, New York, 1977.

4 - Edwards, B., Edward, ***Pattern and Design with Dynamic Symmetry,*** Dover Publication, Inc., New York.

5 - Graves, Maitland E., ***Art of Color and Design,*** Second Edition, McGraw-Hill Book Company Inc., London, 1951.

6 - Gray, Basil, ***Arts of the Book in Central Asia,*** United Nations, Unesco, 1979.

7 - Grohman, A., ***From the World of Arabic Papyri,*** Al-Maaref Press, Cairo, 1952.

8 - Hamidullah, M., ***Some Arabic Inscriptions of Medinah of the Early Years of Hijrah,*** Islamic Culture, 1939.

9 - Jones, John Chris, ***Design Methods: Seeds of Human Futures*** - Published in asso ciation with the Council of Industrial Design, 1976.

10 -Misstear, Cecil, et al., ***The Advanced Airbrush Book,*** Orbis Publishing, London, 1987.

11 -Papadopoulo, Alexandre, ***Islam and Muslim Art,*** Translated by Robert Erich Wolf; Thames and Hudson, London, 1980.

12 -Rise, D.S., ***The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript,*** In the Chester Beatty Library, Dublin, 1955.

13 -Rowland, Kurt, ***Pattern and Shape,*** (Looking and Seeing Series) Ginn and Company, Ltd, 1966.

14 -Scott Robert G., ***Design Fundamentals***, McGraw-Hill Book Company, New York, 1951.

15 -Welch, Anthony, ***Calligraphy in the Arts of the Muslim World,*** Folkstone Kent, Dowson and Univ. of Texas Press, 1979.

16 -Whelpton, Barbara, ***Art Appreciation,*** H. Howard and Hudson Company, 1975.

17 -Wong, Wucius, ***Principles of Two-Dimensional Design,*** New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972.

18 -Yazir, Mahmud Bedreddin, ***Kalem Guzeli,*** Ayyildiz Matbaasi A. S. Ankara, 1974.

فهرس الموضوعات